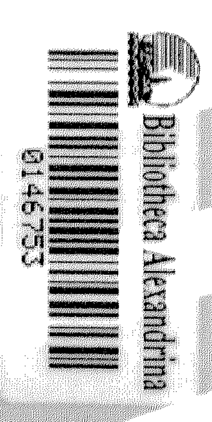
جان إيف تاديه

النقد الأدبي في القرن العشرين



ترجمة :

الدكتور قاسم المقداد

تصميم الغلاف : رسم الخطيب

الاشراف الفني : زهير الحمو

النقد الأدبي
في القرن العشرين

جان إيف تاديه

النقد الأدبي في القرن العشرين

ترجمة :
الدكتور قاسم المقداد

منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية

دمشق - ١٩٩٣

العنوان الأصلي للكتاب:

JEAN YVES TADIÉ

LACRITQUE LITTERAIRE
AU XXe SIECIE

Les DOSSIERS BELFOND 1987

النقد الأدبي في القرن العشرين = La critique litte raise au xxe siecle
جان ايف تادييه؛ ترجمة قاسم المقداد. - دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٣. -
٤٣٧ ص؛ ٢٤ سم.

١- ٨٠١ ت ا د ن ٢- العنوان ٣- العنوان
الموازي ٤- تادييه ٥- المقداد
مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١٢٥٤ /١٢/١٩٩٣

نبذة عن المؤلف والمترجم

المؤلف:

* جان ايف تاديبه ولد عام ١٩٣٦.
* دكتور في الآداب وأستاذ في جامعة السوربون الجديدة.
* من أعماله:

- بروست والرواية
- رواية المغامرات.
- مقدمة إلى الحياة الأدبية في القرن التاسع عشر.

المترجم:

* قاسم المقداد. ولد في محافظة درعا عام ١٩٥١ (سورية).
* دكتور في اللسانيات العامة والعلاميّة (السوربون).
* مدرس اللسانيات العامة وتاريخ الفكر القديم في قسم اللغة الفرنسية– جامعة دمشق.
* مدرس النقد الغربي والأدب العالمي في المعهد العالي للفنون المسرحية. (دمشق)
* عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب والأدباء العرب.
* عضو هيئة تحرير مجلة «الآداب الأجنبية» التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب.

من أعماله:

- هندسة المعنى، دار السؤال، دمشق ١٩٨٤.
- مقدمة إلى علم الدلالة الألسني، وزارة الثقافة (سورية) ١٩٩٠. (ترجمة).
- اللسانيات التطبيقية (بالاشتراك) (ترجمة) دار الوسيم، دمشق ١٩٩٣.
- اضطرابات اللغة (تحت الطبع)...
- عدد كبير من المقالات المنشورة في الدوريات المحليّة والعربيّة..

ملاحظات حول الترجمة

كثافة الصياغة الفرنسية وأسلوبها الموجز المتميز لم تسهل عملية الترجمة لذلك لجأت إلى التصرف بشكل هدفت معه إلى إستجلاء المعنى ووضعه في صيغة عربية مناسبة على حساب بعض التجاوزات التي لم تخل بالمضمون.

- لم أر من الضرورة تخصيص قائمة بأسماء العلم الواردة في الكتاب لأني نوّهت إليها في الهوامش الداخلية.

- كما لم أخصص قائمة بالمصطلحات لأني شرحتها في المتن أيضاً لكي لاأفقد القارىء متعة المتابعة.

- الهوامش المرقمة هي من وضع المؤلف، أما تلك المسبوقة بإشارة فهي من وضع المترجم.

- أود أن أشير إلى أن هذه الترجمة قد حظيت بموافقة المؤلف أثناء زيارته إلى دمشق قبل أشهر.

- وأخيراً، أرجو من القارئ الكريم أن يعرف بأني بدأت هذه الترجمة قبل سنتين لكنها لم تر النور إلاّ في هذه الفترة، فشكراً لوزارة الثقافة والمعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق.

دمشق، أيلول ١٩٩٣

مقدمة

منارة الاسكندرية

للمرة الأولى في القرن العشرين شاء النقد الأدبي لنفسه أن يكون على قدم المساواة مع الأعمال التي يقوم بتحليلها فهناك عدد كبير من نقاد عصرنا هم أيضاً كتاب ممتازون بدءاً بشارل ديبو DUBOS مروراً برولان بارت وجاك ريفيير وإنتهاء بموريس بلانشو. إذا كان النقد يتوق إلى أن يكون قراءة وكتابة في نفس الوقت فليس مرد ذلك إلى قيمة أسلوبه إنما إلى التغير الذي طرأ على العمل الفني. وفي الوقت الذي يتفجر فيه النقد ويفقد صفته الأدبية فأن وحدة دلالته تحتاج إلى شارحين يقدمون لنا الشكل مقروناً بالمعنى ذلك أن الشرح يشكل جزءاً لايتجزأ من النص. لقد جهد الفكر بالمعنى الحديث ولو لوقت تصير في رفض فكرة الخالق فكرة الانسان (مبدع النص) وقد رفض بارت وبعض أصدقائه فكرة المؤلف ليأخذوا بالنصوص التي تنتمي إلى النقد أكثر من إنتمائها إلى الكاتب.

إننا نود وصف هذا التطور الكبير الذي بدأ بالتاريخ الأدبي المعقول. وبالعلم التاريخي الذي اقترح غوستاف لانسون* تطبيقه على الأدب في بداية القرن العشرين. وهنا

(*) غوستاف لانسون : استاذ فرنسي ولد في اورليان (١٩٥٧-١٩٣٤) طبق المنهج التاريخي والمقارن على دراسة الاعمال الادبية.

لن نتناول الموضوع كتاباً تلو كتاب في تسلسل زمني يدعو إلى الضجر أو حصرها في قائمة لاطائل منها انما سنقف على أهم النظريات والمناهج اما ماتبقى فهو شأن آخر.

سنحتفظ بما تبقى من ذلك الماضي النقدي بصورة نستطيع معها الاستفادة من تلك المناهج الموجزة والمؤلفات المحللة بهدف قراءة المؤلفات مستقبلاً بشكل أفضل وكان لابد لنا من الاختيار وهنا تكمن الصعوبة المؤلمة والذاتية – لكن العلوم الصحيحة لاتلغي دور العامل الشخصي للمراقب. ويمكن تفسير مثل هذا الغياب بحضور يوازنه ذلك لان العينة من شأنها اعطاء فكرة عن الكل والكل يفصح عن نفسه من خلال بعض المؤلفين.

لكن أي نقد ذلك الذي نتحدث عنه؟

في مقاله القيم **فيزيولوجيا النقد** (المجلة النقدية الجديدة ١٩٣٠ وانظر له أيضاً **آراء في النقد غاليمار، ١٩٣٩**) يقوم البير تيبوديه بتمييز ثلاثة أنواع للنقد: **النقد المنطوق والنقد الاحترافي ونقد الفنانين**. ويقصد بالأول المحادثة والمراسلات والمذكرات وهو في هذا المفهوم يلتقي مع مونتين MONTAIGNE ومدام دوسيڤيني DE SE-VIGNE ويضيف إلى ماسبق الصحيفة إذ يقول: علينا أن نتحدث عن كتاب اليوم ليس في الصالونات انما في الصحيفة التي هي تماماً صحيفة اليوم، كتاب الأربعة والعشرين ساعة أو الاثنتي عشر ساعة. أما **النقد الاحترافي**، فقد كان يعني له ذلك النقد الذي يمارسه «الأساتذة» الذين جانبهم النجاح في ميدان الصحافة لأنها مهنة وهي مهنة تصعب على كل النقاد، أما في نقد الفنانين، أي النقد الذي يمارسه الفنانون فهو ذلك النقد الذي يحيط بمجمل تاريخ الفن ففي القرن العشرين حيث الفن واللغة يعتبران نفسيهما موضوعين قائمين بحد ذاتهما ويعيشان على وعيهما بمقدار مايعيشان على لاوعيهما. ليس هناك من

مؤلف لم يمارس النقد بدءاً ببروست وحتى بيتور BUTOR، ومن فاليري إلى بونفوا BONNEFOIS ومن مالرو إلى د. هـ لورانس أو فولكنر مع ذلك فان هذا النوع الثالث من أنواع النقد يعبر أولاً عن النظريات الخاصة بالمؤلف وعن جماليته أو عن فئة الشعري ثم يقوم بعد ذلك باسقاط هذه النظريات على الآخرين من ناحية أخرى فان الفنان الذي يندر أن ينشر مقالة نقدية ولاينشر أسبوعياً يكشف عن اربابه غير المعروفين أو عن أحد تلامذته وهو أمر فيه أقصى غايات الافادة. وهذا مافعله مالرو بالنسبة لفولكنر ود.هـ لورانس في فرنسا. وهذا مايقوله مؤلف كتاب الوضع الانساني اي اندريه مالرو بنفسه في معرض تقديمه لكتاب غيو -GUIL LOUX: **الدم الأسود**: «لست من المؤمنين بالنقد الذي يمارسه الكتاب فهم لايستطيعون الحديث الاّ عن عدد قليل من الكتب وإذا مامارسوا النقد فذلك انما بدافع المحبة والكراهية وإذا أراد بعض النقاد المحترفين الدفاع عن قيم أولئك الكتاب فإنهم يلتزمون به كونه يتحدث عن عدد كبير من المؤلفات، الأمر الذي يضطره إلى التدرج في مستويات دفاعه». ان الكاتب يتحدث عن عائلته كما يتحدث عن نفسه: **بودلير وجينيه وفلوبير** هم أشقاء سارتر انما ليس سارتر العالم الذي يكرس أطروحاته للحديث عنهم ولاسارتر الذي يكتب عنهم سلسلة صحفيّة ونرى أخيراً ان النقد الذي يمارسه الفنانون يعتبر فنياً لأنه اعادة بناء أسلوب ما بأسلوب آخر وهو إحلال لغة محل أخرى إذا يقوم الكتاب في أحسن أحوالهم بتقريبنا من زملائهم ليس بشكل فردي إنما بشكل حساس كما فعل جوليان غراك في كتبه الثلاثة: **اندريه بروتون والمفضليات** LES PREFENCES **وحينما اقرأ واكتب** وهو مافعله موريس بلانشو كاتب القصص الشعرية والذي على الرغم من ظاهره لايعتبر ناقداً كالآخرين إذ استخرج من كاتبيه المفضلين كافكا ومالارميه ضوءاً أسود اسقطه على بقية الأدب وسطحاً مصقولاً عاكساً

ورخاماً أسود كما استخرج أيضاً صورة ناقصة عن السلبية الخالصة والموت المتكرر.

يتضمن النقد – كما يعرفه بلانشو في بداية كتابه (لوتريامون وساد، ١٩٦١) معنى كانطياً فهو يرتبط بالبحث عن امكانية التجريد الأدبية بحثاً ليس نظرياً فقط إنما هو المعنى الذي تتكون التجربة الأدبية بموجبه وتكون امكانيتها بالمعاناة وبالاحتجاج وبالإبداع. ان النقد ينتمي إلى العمل الفني (أو الأدبي) ويديمه لأن العمل لايتقاطع مع نفسه لأنه «الممكن – المستحيل» ففيه «تأكيد ممزق وقلق لاحدود له وفيه «نزاع». إن النقد يظهر داخل العمل إلى من هم خارجه أي انه كما يقول بلانشو فضاء فارغ لكنه حي ويشكل النقد حول الأدب فضاء من نوعية جديدة «فراغ من الرنين الذي يتيح ولو للحظة للواقع الصامت غير المحدد للعمل الأدبي إمكانية التحدث» وهكذا وبما إن النقد يزعم بتواضع وصلابة بأنه لا شيء: يعطي نفسه ولا يتميز عن الكلام الذي يتحول إلى تحقق محتوم وظهور له . مفهوم النقد هذا يرتبط بالنظرية التي تعتبر الأدب سبباً أو مستحيلاً. وفكرة بلانشو الرائعة «كتابة المصيبة» الكارثة هي أقرب إلى الفلسفة أو الأدب نفسه منها إلى النقد لانها تؤدي إلى إفراغ الأدب والنقد من مضمونها. لذا تعتبر تلك الفكرة بمثابة منطلق للفكر المعاصر على الرغم من أن أتباع التفكيك من الأمريكيين لا يستندون إلى أفكار بلانشو إنما إلى أفكار ديريدا DERRIDA بما فيها من مثالب ومناقب أي في رفضها للقيم والعالم والله والإنسان SUJET[1] على هذا فان قص تاريخ نقد الكتاب هو كتابه لتأريخ الأدب من زاوية جديدة

---

(١) حول بلانشو انظر ج. بوليه **الوعي النقدي** ص ص ٢١٩-٢٣٢ وحول اتجاه اخر انظر: ت.تودوروف **نقد النقد** ص ص ٦٦- ٧٤، الذي ينتقد فيه المؤلف الى ايدلوجية بلانشو العدمية والنسبية (المؤلف).

وخاصة. وهذا موضوع كتاب آخر.

نفضل إستبدال تعبير «النقد المنطوق أو الكلامي» بتعبير النقد الذي يمارسه الصحفيون النقد الذي تمارسه الإذاعة والتلفزة ومهمة هؤلاء كما أشار تيبوديه هي مهمة عسيرة إذ يترتب عليهم التحدث عن مئات من الكتب الصادرة في الماضي وفي الجاضر على الرغم من معرفتهم بإن قسماً كبيراً من هذه الكتب محكوم عليه بالاندثار لذا لا بد من توفر بعض الخصائص نحو الاسراع في الكتابة واقتراح خيار قد يكون رهاناً والمساعدة على فهم بعض السمات العامة للكتاب الذي نكون بصدد الحديث عنه. كل هذا على حساب التحليل العميق إن لم يكن على حساب قراءة ذلك الكتاب قراءة شاملة. لا شك إنه من الشاق البحث والتفكير بأن مثل، هذه المقالات، أو مثل تلك البرامج المعدة بعناية وكذلك مواضيع البحث والسعي والمفاوضات بانها ستندثر مع الكتب التي نتحدث عنها إلا اذا قام الناقد بجمع مقالاته في مجلد واحد كما كان يفعل في الماضي أشخاص مثل جالو JALOUX وهنريو HENRIOT وكمب KEMP ولدينا نماذج على مثل تلك المجلدات لانها غدت نادرة أو لأن الناشرين أصبحوا متمردين أو لأن الجمهور أصبح أخف مما كان عليه جمهور الماضي أو لأن الصحافي غدا أقل طموحاً. هذا النقد بما يعلمنا إياه يقوم بالمحافظة على الحياة الأدبية ولذا ينبغي وجود مئات الكتاب لكي يتمكنوا من تكوين فنان واحد لكن هؤلاء عاجزون عن الاستمرار في الحياة إلا إذا تحدثنا عنهم لأنهم يحسبون أنفسهم مغمورين دون أن يكونوا مجهولين: يمكننا نشر العديد من الكتب لكن ينبغي علينا أن نبيع بعضها!

إن الصحافة الأدبية مثل: MAGAZZIE LITERAIRE و TIMES LITTERARY NEWYORK REVIEWOFF BOOKS والـ QUNIZAINF LITTERAIRE LIRE تتواجد في كافة

البلدان الكبرى سواء على شكل ملحق لصحيفة يومية ام على شكل صفحات اسبوعية حتى إن الصحف الاقتصادية والمالية تفرد صفحات خاصة للشؤون الأدبية كما تكرس الاذاعة والتلفزة برامج أدبية ذات تأثير كبير على السامعين والمشاهدين.

إن أحداً لم ينتظرنا لتقديم وصف النظام الصحفي ففي كتاب بلزاك دراسة **في الصحافة الباريسية** نقرأ مايلي: **في كل ناقد مؤلف عاجز** والناقد الجامعي هو ذلك اللاجىء إلى مرتفعات الحي اللاتيني أو إلى أعماق مكتبة ما. وهذا الناقد لكثرة مارأى من أشياء لم يعد يهتم بالحاضر هذا الناكر المهرج المنافق. وهذه الملاحظات والمقولات لاتزال صحيحة حتى يومنا هذا.

إن كُتُباً مثل: **الأخلاق الليليّة** لمؤلفه لواسون بريديه L.BRIDET **والكلاب التي ينبغي أن تَساط** لفرانسوا توريسييه (جويلار، ١٩٥٦) **والنقاد الأدبيون** لبرنار بيڤو B.PIVOT (فلاماريون، ١٩٨٦)، ولوحة الحياة الأدبية في فرنسا منذ ماقبل الحرب حتى يومنا هذا لجاك برينيه J.BRENIER (لينو اسكو، ١٩٨٢) **وسلطة المثقفين لهيرفه هامون H.HAMON (رامسيه، ١٩٨١)** والرجل الاكاديمي لبيير بورديو BOURDIEU **والمحدثون لجان بيير أرون (J.P.ARON)** (غاليمار ١٩٨٤) وكتاب **سولد** لبرنار فرانك B.FRANK (فلاماريون ١٩٨٠) وكتاب آخرون شاركوا في تاريخ الصحافة الأدبية، تحدث برنار بوارد ديلبش عن أهم خصائصهم في كتابه **مسلسلات** غاليمار، ١٩٧٢- ١٩٨٢ وقد خطر ببالنا أن نعقد لهم فصلاً في هذا الكتاب لكن رأينا ان هذا الموضوع يحتاج إلى كتاب آخر.

ان كنا خصصنا للنقد الذي يمارسه الفنانون ووسائل الاتصال دراسات أخرى فغايتنا في ذلك التفرغ للنقد العلمي اي ذلك النقد الذي يمارسه الاساتذة بحسب تعبير تيبوديه

وان كان هذا النوع من النقد غير محبب في اكثر الاحوال اذ من المآخذ التي يوجهها إليه الصحفيون ثقله وهذا النقد يهمل الكتاب الذين لايزالون على قيد الحياة انه يرش عليهم العطر اما من جهة القراء فهم يأخذون على النقد لغته الخاصة ومع ذلك فان هذا النقد يقوم بوظيفتين لابديل عنهما الاولى هي انه يحفظ ماضي الادب والثانية كونه يقوم بوصف الأدب وتفسيره بشكل يجعله معرفة لعلوم الانسان وليس فقط مجرد معرفة نصوص عصره ولاشك في ان هذه المعرفة تكون أكثر دقة وأكثر تقنية وعلمية حتى لو ان المختص بالفراشات قد انشد اليها لشعوره بجمالها فان وصفه لها ولو كان هذا الواصف **نابوكوف** نفسه لن يكون جميلاً بالضرورة انما هو وصف صحيحٌ وكامل(١). على هذا وكما اشرنا في البداية فقد طرأ على النقد الأدبي مثلما طرأ على نظرية الأدب تغيرات هامة وذلك بتأثير العلوم المجاورة له كاللسانيات والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والفلسفة. والحوار الذي يصنع الثقافة ولّد مناهج جديدة وضعت حداً للفكرة القائلة بوجود طريقة وحيدة للحديث عن النصوص.

كما أبرز هذا التغير أيضاً المؤلفات وكأنها جديدة أو مُمَلّطة كما صار حال باريس في عهد اندريه مالرو(*). هذا بالاضافة إلى أنه اتاح الفرصة لقراءة النصوص المنسية مثل

---

(١) يقول جونفر: اذ اعتبرت علم الطيور ذلك العلم المكرس لدراسة الطيور فان العلماء القدماء (...) كانو يتميزون باتساع افقهم. واليوم يقترحون عليكم اخراجاً للعالم بالارقام بدلاً من كمية هائلة من الارقام التي تسعى شيئاً فشيئاً لقياس الميلمترات. والناس يستخدمون اجهزة لترصد غناء العصافير بنفس هوسنا اليوم في اللجوء الى الالات لتساعدنا في ذلك (جوليان هيرثييه، لقاءات مع ارنست ، وجونغر غاليمار ، ١٩٨٦ ص٦٣)..

(*) حينما كان اندريه مالرو وزيراً للثقافة في عهد الجنرال ديغول امر بتظيف ابنية باريس وتمليطها (م).

نص لوتريامون لباشلار **والأدب في العصر الباروكي في فرنسا** لجان روسيه ROUSSET ٠

إن الترتيب الذي اتبعناه في هذا الكتاب هو ترتيب منهجي وخاضع للتدرج الزمني في نفس الوقت فهو يراعي تتابع المناهج التي يمكن أن تتعايش أو تتصارع. وفي هذا البحث لم يقتصرحديثنا على فرنسا إذ كيف يسعنا أن نغفل عن أعمال الروس والألمان والايطاليين والانجليز والامريكيين في زمن صار البشر يعبرون الحدود كما تعبرها العلوم والافكار لكن هنا كان لابد من الاختيار إذ ان احدى خصوصيات التاريخ هو أنه غير محدود هذا إذا شاء استعراض كافة البشر والمؤلفات. لقد انحزنا بعض الشيء رغم خوفنا من الوقوع في تهمة الجهل والنقص أو الفظاظة فقد منحنا الأولولية للنظرية على حساب الأعمال الفردية لان الحديث عن المختصين مهما بلغت درجة أهميتهم أو الحديث عن مؤلف مايعني تحرير مسرد للمراجع بينما نحن لانقترح مضامين أو معرفة علمية انما أدوات عمل ومناهج...

كما أننا لسنا بحاجة إلى معرفة كافة كلمات اللسان لوصفه. لم يبد لنا ضرورياً معرفة كافة أصحاب المناهج لكي يتسنى لنا تحليلها فقد انطلقنا من بعض الأجزاء باتجاه الكل: فسبيترز وايرباخ وكورتيوس يكفون لاعطاء فكرة عن علم الأدب وعن فقه اللغة الروماني[*] في المانيا.

كما اننا لم نتحدث عن النقد المسرحي الذي انفصل مبدئياً ومن ثم نهائياً عن النقد الأدبي ففي الوقت الذي كانت فيه اللغة المسرحية المعاصرة تتجدد تماماً وصار دور المخرج يعادل دور المؤلف (وقد يكون ذلك خطأ) فان أعمال

(*) الالسنية الرومانية او الادب الروماني وفقه اللغة الروماني هي التي تهتم بدراسة اللغات او الأداب ذات الاصل اللاتيني كالاسبانية والبرتغالية والفرنسية والايطالية... الخ (م).

جاك شيرر SHRER وبيير لارتوماس P.LARTHOMAS وان اوبرسفيلد A.UBERSFELD وبرنار دورت B.DORT وان كانت تلتزم خطوطاً مختلفة فهي كافية للاشارة إلى مانضحي به وكذلك الأمر بالنسبة للأدب المقارن الذي صارت له اقسامه الخاصة به في الجامعات باختصاصاتها ومناهجها مثل: **الدراسات التأثيرية** (ديديان DEDEYAN وبودي BODY)، **المقابسات الثقافية** ايتيامبل ETIEBLE **ودراسات الاساطير** (**تروسون** TROUSSON وبرونل BRUNEL) والافكار المطروحة حول الترجمة لايسعنا الا أن نُحيل القارىء إلى كتاب برونل وكلود بيشوا وتروسون: الادب المقارن، أ.كولان ١٩٨٣. والذي يعتبر مرجعاً توضحياً هاماً.

فيما يتعلق بالتاريخ الأدبي الذي لابد من كتابة تاريخه أيضاً فقد أعاد غوستاف لانسون تأسيس مبادئه بشكل متين عند منعطف العصر وذلك قبل الفترة التي نحن بصدد دراستها الآن (انظر كتاب أ.كومبانيون COMPAGNON الذي عنوانه جمهورية الأدب الثالثة، سوى ١٩٨٣). نحن لايسعنا اجراء أي تغيير على هذه المبادىء اللهم الا في مايتعلق بمطابقتها مع تقدم التاريخ نفسه. وحينما يتعاقب لوسيان فيفر L.FEBVER وجورج ديبي G.DUBY على لافيس LAVISSE ولانجلو LANGLOIS وسينيبو SIGNEBOS فان تاريخاً جديداً يستدعي كتابة تاريخ أدبي جديد له: كتابات جان مينار MESNARD حول باسكال PASCAL ورونيه رومو R.ROMEAU حول فولتير ولايت LEIGHT حول روسو وريت RAITT حول ميريميه MERIMEE وفيليليه دي ليل ادام (بالاشتراك مع ب.ج كاستكس) والمدرسة البلزاكية المجتمعة حول كاستكس (امبريير فارجو أميشيل ب. سيترون...الخ) أضف إلى ذلك أعمال م. بانكار BANCQUART حول أنا تول فرانس... ان النظرية والشعرية يتغذيان هما أيضاً من التاريخ الأدبي[1] وإلا فهما بنيان لايقوم على أساس ويتكلمان دون مستمعين ويعلمان دون معرفة.

---

(١) لايزال يعبر عن هذا الاتجاه في مجلات مثل مجلة تاريخ فرنسا الادبي.

إن التشديد على المناهج يحرمنا من الاستماع إلى رجال كانوا أعزاء علينا تركوا فريسة انطباعاتهم ودقة تحليلاتهم النفسية ونشاطاتهم بإعتبارهم مكتشفين ونضرب على ذلك مثال البيير تيبوديه وجاك ريفيير وشارل ديبو ومع ذلك فاننا سنلحظ تأثيرهم في تيار نقد الوعي وفي مدرسة جنيف.

وهنا لابد من القول بأننا نعرف مدى مساهمة الفلاسفة منذ أفلاطون وأرسطو في ميدان علم معرفة الأدب وذلك مع دراسات دولوز DELEUZE عن بروست أو كافكا وكذلك دراسات سارتر وميشيل سير SERRE فسنخصص لها كتاباً نعالج فيه قضية فلسفة الأدب.

عن مقابلة هذه النتائج وهذا الحوار القائم بين المدارس نشأت الفكرة القائلة بعدم وجود طريقة وحيدة لوصف شكل ودلالة النوع أو العمل الأدبي.

لكن وتبعاً لطبيعة الصعوبات التي يمكن مصادفتها سنرى أن أعمال باشلار وفرويد أو سبيتزر أو ستاربينسكي وريفاتير أو جينيت هي أعمال قد تركت من الفاعلية أو التأثير أكثر من غيرها.

ان النقد هو عبارة عن فكرة لكنه أيضاً متعة انه نوع أدبي قلما نقرؤه. لكن من منا يقرأ الشعر؟ ان حب الأدب هو تقدير لقيمة فرح الاكتشاف «أخيراً هاهي الحقيقة تنكشف وتتضح: فرح إكتشاف ذلك الجزء المجهول والملعون أحياناً اكتشاف لايمكن الوصول إليه إلا عبر النقد.

لقد شهد عصرنا أدباً من الدرجة الثانية (يقال ان عدد الحاصلين على شهادة الدكتوراه عام ١٩٨٥ قد تجاوز عدد الحاصلين على شهادة الاغريغاسيون (شهادة التأهيل التدريسي) وهو أمر يشبه ماحدث في الاسكندرية زمن البطالسة والرومان إذ قام أهل الاسكندرية بتكديس المسارد

والكشوفات والأدب فوق الأدب وشحذوا ذوقهم العلمي وعاشوا في الماضي. وبعد ألف عام هانحن بدورنا نضاعف عدد المتاحف والمكتبات والكشوفات والأجناس الصغيرة.

النقد هو ذلك الضوء الذي ينير أعمال الماضي التي لم يبدعها أو يسيطر عليها لكنه لم ينتج مثيلاً لها:

إنه (النقد) منارة الاسكندرية!



الفصل الأول
الشكليون الروس

رغم غرابة الأقدار التي عرفتها هذه المدرسة إلا أنها ربما تكون أكثر المدارس ابداعاً في القرن العشرين. فقد ولدت اثناء الحرب العالمية لكن سرعان ما قطعت الدكتاتورية مسيرتها عام ١٩٣٠ ولم تعرف بشكل جيد ولم تأخذ قدرها من التقويم في أوروبا الغربية وفي الولايات المتحدة الا بعد نشر كتابين هامين هما: **الشكلية الروسية** لفيكتور ايرلش (منشورات موتون، ١٩٥٥) **ونظرية الأدب** الذي يضم نصوصاً للشكليين الروس جمعها وترجمها وقدم لها تزفيتان تودوروف وصدر عن دار سوي عام ١٩٦٥. في نفس الفترة قام ليفي شتراوس بعرض اعمال بروب وجاكوبسون: كما قام نيكولا ريفيه بأول ترجمة لكتاب جاكوبسون **دراسات في اللسانيات العامة** إلى اللغة الفرنسية عام ١٩٦٣. وهكذا شهدت الستينات بروز قارة كانت غارقة ونظراً لاهميتها القصوى فقد تأخر ظهورها بهذا الشكل ورافق اكتشافها احتضار فلسفة التاريخ مع العلم بانها تعتبر أساساً لنهضة النقد في القرن العشرين وسنقوم بتحديد دراستها ضمن الفترة التي ظهرت فيها أو بالأحرى سنعرض موضوعاتها الأساسية وأوجهها الرئيسية التي تتيح لنا الترجمات المتفرقة معرفتها.

يروي جاكوبسون انه خلال شتاء عام ١٩١٤- ١٩١٥ قام بعض الطلبة بتأسيس حلقة موسكو الألسنية «هدفها تشجيع اللسانيات والأدب الصناعي أو (الشعرية) واستناداً إلى البرنامج الأولي لهذه الحلقة فقد قامت بنشر أول كتاب جماعي حول نظرية اللغة الشعرية في بتروغراد عام ١٩١٦ وفي بداية عام ١٩١٧ نشات جمعية **دراسة اللغة الشعرية** (أوبایاز) حيث تعاونت مع تلك الحلقة ولم يقتصر المنتمون إلى هذه الجمعية على النقاد فحسب انما انضم اليها شعراء أيضاً مثل ماياكوفسكي وباسترناك ومندلستام وبذلك التقى تلامذة بودوان دوكورتوناي القادمون من بتروغراد بالموسكوفيين. وامتد عمل هؤلاء ليطال معهد الدولة لتاريخ الفنون الذي اسسه لوناتشارسكي (١٨٧٥- ١٩٣٣) حيث اصدر مجلة بويتيكا (١٩٢٦- ١٩٢٩). ومصطلح **الشكلية** اطلقه خصوم تلك المدرسة عام ١٩٢٤ شأنه في ذلك شأن مصطلح التكعيبية حيث كرست مجلة **الصحافة والثورة** عدداً خاصاً حول الشكلية وباختين ربما بالتعاون مع ميدييف في كتابه **المنهج الشكلي في الأدب** عام ١٩٢٨ وكان معتنقو هذه المدرسة يتحدثون عن التحليل الصرفي (المورفولوجي) ومنذ عام ١٩١٥- ١٩١٦ كان هذا المصطلح يشكل نوعاً من رد الفعل على الذاتية والرمزية كما عارض آنذاك النقد الواقعي والأيدلوجي لمفكري القرن التاسع عشر الليبراليين وكان اهم اعضاء المجموعة أيخنبوم (١٨٨٦- ١٩٨٣) تينيانوف (١٨٩٤- ١٩٤٣) جاكوبسون (١٨٩٥- ١٩٨٣) شكلوفسكي (١٨٩٣- ١٩٨٤) وتوما شفسكي (١٨٩٠- ١٩٥٧) بعد ذلك قامت حلقة براغ منذ عام ١٩٢٦ بمتابعة اعمال الشكلية الروسية بما فيها من عناصر جيدة وفي عام ١٩٣٢ صدر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي قرار يقضي بحل كافة المجموعات الأدبية تلاه صدور قرار جدانوف في وقت توقفت فيه كل عملية إبداع فنية مجددة عام ١٩٣٤.

نظرية المنهج الشكلي:

قام أيخنبوم عام ١٩٢٥ بوضع محصلة للسنوات من ١٩١٦ حتى ١٩٢٥ حملت عنوان نظرية المنهج الشكلي ووردت في كتاب **نظرية الأدب** ص ٣١- ٧٥ ويؤكد على أن القضية الأساسية ليست قضية (المنهج) انما هي قضية الأدب باعتباره موضوعاً للدراسة. المادة المحسوسة توحي بالمبادىء النظرية والنظرية هي عبارة عن فرضية عمل نفهم الوقائع بواسطتها ونحددها انطلاقاً من المواصفات الداخلية للمواد الأدبية وهي في هذا تقطع علاقاتها مع علم الجمال ،علم ما هو جميل ومع الفلسفة والتفسيرات النفسية والجمالية للاعمال الأدبية في الوقت الذي يستقل فيه الشعر المستقبلي FUTURISTE عن الرمزية وقد اصابت هذه التغيرات الرسم والموسيقا والباليه وفي هذا كتب جاكوبسون عام ١٩٢١ في مقالته (الشعر الروسي الحديث براغ) يقول إن موضوع علم الأدب ليس الأدب إنما ادبيته LITTERARITE اي تلك العناصر التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً وبذلك ينقطع الشكليون الروس (مع احتمال العودة إلى هذا الموضوع فيما بعد) عن التاريخ ويوجهون دراساتهم نحو اللسانيات باعتبارها علماً يهتم بالشعرية ويقابلون اللغة الشعرية بلغة الحياة اليومية وفي موضوع الشعرية يؤكد بريك Brik في (تكرار الأصوات ، ١٩١٧) على ان الأصوات لاتقوم باكمال الصور بشكل رخيم (هذه الصور وحدها قد تشكل الشعر) إنما تنشأ عن قصد شعري مستقل وتكرارها يتضمن بحد ذاته دلالتها وفي عام ١٩١٤ كتب شكلوفسكي، الذي وجه دراساته نحو النثر « بأن مبدأ الأحساس بالشكل هو الصفة المميزة للإدراك الجمالي » والشكل هو عبارة عن تمامية Inte- grite حيو ية ملمو سة ذات مضمون خاص تقوم بتوجيه احساسنا الذي عليه ان يطول ليتسنى له التقاط اثر الفن ويفهم الفن على انه، وسيلة لتحطيم الألة الأدراكية وتتصف

المرحلة الأولى للشكلية إذا باكتساب بعض المبادىء التي منها تمييز نوعين من اللغة: **اللغة الشعرية واللغة اليومية.**

المرحلة الثانية اتجهت إلى دراسة القضايا المحسوسة بدقة. ان دراسة أصوات البيت الشعري تؤدي إلى وضع نظرية عامة حوله وان نظرية الوسيلة تؤدي إلى وسائل التأليف أو التكوين (شكلوفسكي) فلم يعد موضوع العمل الأدبي هوالموضوع الرئيسي إنما واحد من العناصر المكونة له ويمكننا الأحساس بالشكل من خلال علاقته بالأشكال الأخرى ومن خلال صفاته الديناميكية والتطورية. ليس الأمر إذا مجرد شكلنة جامدة في الخطاطات والتصنيفات. ويمكننا التمييز بين وسائل البناء أو الموضوع (كالتوازيات والترصيع والقصص والتعداد، الخ...) وبين المادة أو الأمثولة (الخرافة) Fable كالبواعث Moties والأفكار والشخوص).

لقد أتاحت هذه المبادىء النظرية امكانية قراءة وفهم الأعمال التي ظلت متجاهلة حتى انذاك : فقد اعتبر كتاب تريسترم **شاندي** لمؤلفه «ستيرن » كعمل معاصر بفضل «المصحلة العامة التي يقتضيها البناء» (فهو لم يكن يعتبر قبل ذلك سوى ثرثرة أو خلجات عاطفية) وبفضل شكلوفسكي خرجت دراسة النثر من«النقطة الميتة» في الوقت الذي كانت تتقدم فيه الأبحاث حول بيت الشعر (كما سنرى ذلك) فقد كانت قضية بيت الشعر قضية غامضة بسبب غياب النظرية وقد حاول الشكليون ربط مختلف المستويات ببعضها البعض (كالأيقاع والتركيب على سبيل المثال) كما فعل جاكوبسون عام ١٩٢٣ في مقالته **حول الشعر التشيكي** اذ ميز بين اللغة الأنفعالية واللغة الشعرية معارضاً بهذا غرامون Grammont وفي عام ١٩٢٤ نشر توماشفسكي كتابه:**نظم الشعر الروسي** وفي نفس الفترة أشار أيخنبوم إلى أن الكلمة إذا دخلت في الخطاب الشعري

فان معناها يتغير وإلى ان علم الدلالة الشعري ينتهك حرمة التداعيات الكلامية المعتادة.

وأخيراً تطرق أيخنبوم إلى موضوع التطور الأدبي (الذي سيتناوله تينيانوف فيما بعد). لقد كان التاريخ الأدبي حتى ذلك الوقت يقوم بدراسة السير ونفسية كبار الكتاب بشكل معزول ويضيف اليها مراسيم كبرى ومفاهيم عامة غير مفهومة مثل مفهومي الواقعية والرومانتيكية. لقد فهم ايخنبوم التطور على انه تجديد مستمر في الوقت الذي لم يكن فيه الأدب موجوداً باعتباره ادباً لكن حينما رفض نقاد الأدب ومعهم الرمزيون في نهاية القرن التاسع عشر هذه التاريخانية* Historicisme واستعاضوا عنها بالدراسات الأنطباعية ودراسات اللوحات فقد عارض الشكليون فكرة الدراسات الأنطباعية بالتطور الأدبي والأدب بحد ذاته اما دراسة اللوحات فقد قابلوها بفكرة اعتبار العمل الأدبي مجرد حدث تاريخي يتميز عن التفسير الحر وعن الأذواق المختلفة. ان تتابع الأحداث الأدبية هو عبارة عن صراع (انظر تينيانوف في كتابه دستويفسكي وغوغول، ١٩٢١) و جدلية اشكال ستنقطع عن المجموعات الثقافية الأخرى وان قام ايخنوم بدراسة التاريخ فذلك لانه يقدم لنا ما يعجز عن تقديمه الوقت الراهن اي «استكمال الأداة». والأعمال التي ظهرت بين عامي ١٩٢٢- ١٩٢٦ توضح جلياً هذه النظريات.

ونظراً لاهتمام أيخنبوم باعطاء محصلة لتطور المنهج الشكلي فقد اشار إلى المراحل الأساسية لهذا المنهج..

(*) تعني التاريخانية فلسفياً دراسة الموضوعات والاحداث في علاقاتها مع الشروط او الظروف التاريخية: تطور الحقائق مع تطور التاريخ (م)

-بنتيجة المعارضة «الأولية والموجزة» بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، كما تم رسم حدود اللغة الشعرية واللغة الأنفعالية وهكذا انبثقت ضرورة ظهور البلاغة إلى جانب اللغة الشعرية.

-تم الأنتقال من مفهوم الشكل إلى الوسيلة ومن ثم إلى الوظيفة.

-بنتيجة مقابلة الأيقاع بالبحر الشعري تم الوصول إلى اعتبار الشعر شكلاً خاصاً من أشكال الخطاب شكلاً له سماته اللغوية الخاصة.

-وانطلاقاً من **شكل الحدث**** باعتباره بناء Construc-tion نظر إلى الأداة كحافز Motivation وهو عنصر يرتبط بالبناء..

-ان تحليل طريقة التعبير (الوسيلة) استناداً إلى ادوات مختلفة ومتميزة بحسب صيغها ادى إلى تطور الأشكال وإلى طرح موضوع التاريخ الأدبي للمناقشة..

ويختتم أيخنبوم خلاصته بالاشارة إلى أن النظرية الشكلية هي في حالة تطور. مستمر لان النظرية والتاريخ هما شيء واحد. وانطلاقاً من دراسات مفصلة قام بها عدد من أفراد المجموعة (مجموعة الشكليين) سنقوم بدراسة هذا التطور فضلاً عن ذلك اعطى ايخنبوم نفسه مثالاً رائعاً حول تجدد النقد في معرض تحليله لمعطف غوغول (راجع نظرية الأدب ، ص ص ٢١٢- ٢٢٣) حيث لم يعد «المعطف» نصاً واقعياً أو عاطفياً أو انسانياً Hvmamiste إنما صار مدعاة للسخرية والضحك..

(**) ترجمنا شكل الحدث في مقابل Sujet الذي يعرفه توماشفسكي بقوله: «هو الشكل الذي يصل به الحدث Fable الى القارىء (انظر نظرية الادب، سوي ص ٢٦٨) وقد لاتصح هذه الاجتهادات على غير كتابات ومفاهيم الشكليين الروس..

تحليل النثر

توماشفسكي

هناك مؤلفان قدما عناصر اساسية لموضوع تحليل القصة هما توماشفسكي وشكلوفسكي. قام الأول في نص يعود إلى عام ١٩٢٥ مأخوذ عن كتابه (نظرية الأدب، لينينغراد، ١٩٢٥) وهو مقطع مترجم في كتاب «نظرية الأدب» منشورات سوي، ١٩٦٣، ص ٢٦٣- ٢٠٧) قام بمعالجة اختيار الموضوع والعلاقات القائمة بين الأمثولة والحافز وبين البطل وحياة وسائل التعبير واخيراً الأنواع الأدبية.

تعتبر الفكرة أو الموضوع هي /هو/ الذي يربط الجمل الخاصة ضمن بناء معين سواء اكان في العمل بمجمله أو في احد اجزائه. تتكون وحدة العمل حينما يكون مبنياً انطلاقاً من موضوع وحيد ينكشف في صلب ذلك العمل واهم لحظتين من لحظات السيرورة الأدبية هما :اختيار الموضوع ثم إنجازه فالأول يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالحفاوة التي سيلقاها لدى القارىء لان صورة القارىء تكون دائماً حاضرة في وعي الكاتب حتى لو كانت تلك الصورة مجردة وعلى هذا نسوق مثال التوجه إلى القارىء في احدى آخر فقرات قصيدة بوشكلين: أو جين أونيغين..

لذا ينبغي على العمل ان يكون مثيراً للإهتمام ، لإن بعض القراء يولون اهتمامهم للمهنة، وآخرين يكون همهم التسلية وغيرهم يهتم بالقضايا الثقافية الراهنة، ومن هنا يمكننا تفسير سبب الحفاوة التي لقيها تورغينييف، وهو سبب يعود إلى القضايا الأجتماعية التي اثارها وليس إلى فن الكاتب بحد ذاته أو الحفاوة التي لقيتها الأعمال التي عالجت موضوع الثورة (اهرنبرغ[٢]أو ماياكوفسكي)، لكن

الأعمال التي تهتم بالواقع الراهن «لاتحيا بعد انقضاء هذه الغاية أو الأهمية التي اثارتها»، «بينما تبقى الموضوعات الشاملة ، كموضوعي الحب والموت، متساوية عبر التاريخ، والحقيقة ان الرواية التاريخية أو القصة الطوباوية يمكن ان تظلا حاضرتين ابداً ونضيف إلى هذا اخيراً موضوع الأهتمام حيث يتجلى تعاطف أو نفور المؤلف عبر الأبطال تبعاً لايجابيتهم أو سلبيتهم اذ يقوم هؤلاء بتوجيه تعاطف القارىء وانفعالاته..

ثم ينتقل توماشفسكي من الموضوع إلى العلاقة بين الأمثولة وبين الشكل الذي تصل به هذه الأمثولة إلى القارىء حيث يتشكل الموضوع «من عناصر موضوعاتية صغيرة» مرتبة تبعاً لنمطين اساسيين: فهي اما ان تتبع السببية ونظام التدرج الزمني أو انها تخلو من تلك السببية ومن الأعتبارات الزمنية، اما الفئة الأولى فتتضمن الأعمال التي تتضمن شكل الحدث (كالقصص القصيرة والروايات والملاحم) اما الثانية فهي تلك التي تخلو من ذلك الشكل (كالشعر وقصص الأسفار) وعلى هذا فالأمثولة تقتضي وجود مؤشر زمني أو سببي إذ أن الرابط الزمني يكتسب اهميته من القوة التي يتمتع بها الرابط السببي وهنا نسمي الأمثولة مجموعة الأحداث التي تصلنا عبر العمل ويمكن اختصارها وفقاً للترتيب الزمني والسببي للاحداث بمعزل عن ترتيبها عبر العمل. شكل الحدث يتعارض مع الأمثولة فهو يلحق بترتيب ظهور الأحداث في العمل وهنا نشهد ولادة القصة Histore والخطاب Discours والتخييل Fiction والسرد وهذا التمييز هو الذي سيكون مصدر شعرية المسرود Recit طيلة القرن..

اما الموضوع Theme فهو مفهوم موجز يمكننا من تحليل العمل ونسمي الموضوع الذي لايقبل التجزيء إلى وحدات اصغر منه بالباعث Motif وعلى هذا فان مجموعة البواعث

المركبة مع بعضها بعضاً تشكل الدعامة الموضوعاتية للعمل. اما الأمثولة فهي عبارة عن مجموعة البواعث المعتبرة في تعاقبها الزمني وعلاقاتها مع بعضها كعلة ومعلول واما شكل الحدث فهو عبارة عن مجموعة البواعث بحسب ظهورها في العمل وعلى هذا فمجموعها يشكل بناءً فنياً متكاملاً. ولايمكننا حذف البواعث المتشاركة دون ان يؤدي ذلك إلى تدمير النظام الزمني أو السببي اما البواعث الحرة فيمكن حذفها من ذلك العرض لكنها تبقى مرتبطة بشكل الحدث Sujet لانها ترسم حدود بناء العمل تبعاً للتقاليد الأدبية التي تفترض وجود «مقدمة، ابطاء سرد مرصع» والعلاقات المتبادلة بين الشخوص تشكل الحالة Situation التي يريد الأبطال تعديلها كل على طريقته، ونسمي البواعث التي تقوم بتغيير الحالة بالبواعث الديناميكية أمّا الأخرى فندعوها بالسكونية. تقع البواعث الديناميكية في قلب الحدث اما السكونية فمكانها يقع في شكل ذلك الحدث وعلى هذا يمكننا توزيع البواعث بحسب درجة اهميتها، وما تطور الحدث إلاّ «العبور من حالة إلى آخر ى». ونسمي تطور الفعل Action ومجموعة البواعث التي تميز ذلك الفعل بالحبكة التي يفضي إلى نهاية الصراع اي إلى خلق صراعات جديدة اما العقدة فتشكل مجموع البواعث التي تنتهك حرمة الحالة الأبتدائية وتصبح الحبكة عبارة عن تلك التغيرات التي تدخلها الحبكة، أو هي الطوارىء (الحالات الطارئة) التي تستتبعها قاعدة التوتر المتزايد.

وهناك عدة مراحل للوصول الى شكل الحدث (الطريقة التي يصل بها الحدث الى القارىء.) وهكذا فإن «الحالة الابتدائية تقتضي وجود مقدمة سردية». لكن «السرد لايبدأ بالضرورة بالعرض» كما ان بداية السرد لايتواجد في العرض مثلما لاتتصادف النهاية بالضرورة مع الخاتمة وهنا يكتشف توماشفسكي خطي السرد (شكل الحدث) Sujet

والفعل (الأمثولة) وفي هذا يعدد عدة طرق منها التأخير الأضافات الهامشية والأسرار، التكرار، القلب الزمني في السرد. كما يميز بين التذكير Vorgeschichte (وهو العرض المتأخر لما جرى مسبقاً) والتقديم Machaes Chichte (اي سرد ما سيجري لاحقاً) حيث يرتبط دور القاص بهذه الطرائق سواء كان القاص ذاتياً ام موضوعياً فهو اما أن يقوم بالفعل حقيقة Agent أو ان يكون شاهداً عليه أو طَرَفاً ثالثاً أُعلِمَ عن طريق الأخرين ومن هنا وجود نمطين اساسيين من انماط المسرودات المسرود الموضوعي والمسرود الذاتي هذا بالأضافة إلى وجود نظم آخر ى مختلفة فكون البطل يشكل احياناً الخيط الرئيسي للمسرود يكفي لتحديد مجمل بناء العمل ونظراً للاهتمام الشديد الذي يوليه الناقد إلى زمان ومكان السرد فانه يقابل زمن الأمثولة (الخرافة) بزمن السرد (الزمن اللازم لقراءة العمل) . الزمن الأول يعطينا تاريخ الفعل بشكل مطلق (الثامن من كانون الثاني عام ١٩١٨) أو بشكل نسبي (بعد عامين) كما يحدد الفترة الزمنية التي تحتلها الأحداث ويعطي الأنطباع بالديمومة (المدة) Duree.

ينبغي ان يكون لنظام البواعث* المجتمعة في السرد وحدة جمالية معينة ويقوم التعليل بتبرير إدراج كل باعث أو مجموعة وقد يكون هذا التعليل متعلقاً بالأنشاء Composi-tion: البواعث تتطابق مع الفعل Action ومع الطبع Caractere لان التعليلات الخاطئة تحول الأنتباه في الرواية البوليسية التي يمكن ان يكون التعليل فيها واقعياً: حيث الشعور بالممكن (المعقول) وبالثقة الساذجة أو بالوهم الواقعي (على

(*) الباعث: هو الحادثة او السبب الذي يثير الكاتب لبناء قصته وقد يكون صورة معينة او وصفاً معيناً لمكان ما الخ... ومجموع هذه البواعث يشكل بناء القصة NOUVELLE، أو بمعنى آخر، الباعث هو نواة القصة أو الرواية التي تقوم عليه (انظر نظرية الادب: ص ص ١٧١ ـ ١٧٥ (المترجم)

الرغم من معرفة القارىء بالطابع الأبداعي للعمل الا انه يطلب نوعاً من الأرتباط بالواقع) ان ادخال البواعث بموجب التقليد الأدبي يمنعنا من إدراك لامعقوليتها (موضوع الأوبرا، والقرابة المعترف بها) ومع ذلك فان المدارس الحديثة تحافظ على التعليل الواقعي اما بالنسبة للعنصر الغرائبي فيمكن فهمه تبعاً للتعليل الو اقعي أو تبعاً لأية معايير أخر ى وينطبق التعليل الواقعي أيضاً على إدخال الأدوات غير الأدبية (كالأحداث والشخوص التاريخية) في العمل وبالمقابل فان الطابع الأدبي للعمل يتعزز باللجوء إلى تعرية الطريقة كالنقل Pastiche والمسرح في المسرح اما النموذج الثالث من نماذج التعليل فهو النموذج الجمالي الذي يتعلق ببناء القصة وتتيح لنا طريقة التفريد Singularisation بشكل خاص تقديم أو عرض الوصف على انه جديد (سويفت).

يلعب البطل دور السلك الناقل ويقوم بتصنيف البواعث الخاصة ويكون عمادها ويتمتع بخصائص نستطيع التعرف اليه من خلالها فهو نظام البواعث الذي يرتبط به ارتباطاً وثيقاً فقد يكون البطل مجرد اسم وفي البناءات الأكثر تعقيداً «تنشأ افعال البطل عن نوع من الوحدة النفسية». وقد يكون تحديد الطابع تحديداً مباشراً إذا قام المؤلف أو الشخصية نفسها بوصفة وغير مباشر إذا كان ناشئاً عن سلوك الفرد وافعاله وقد يكون مظهره خداعاً وطبعه ثابتاً أو متغيراً لكن عملية تحديد طبع الأبطال لاتكون كافية اذ ينبغي ان تظهر على وجوههم «سمة انفعالية» كي تثير نفور أو تعاطف القارىء، وتظهر على البطل الرئيسي المسحة الأنفعالية الكبرى التي تجعل القارىء يتابعه باكبر قدر من الأهتمام.

وفي الأمثولة (الخرافة) لايكون البطل ضرورياً لكنه حينما يكون داخل «شكل الحدث» فانه يشكل وسيلة لتتابع البواعث.

بعد ان وضع توماشفسكي كشفاً «بطرائق شكل الحدث» يعود ليتساءل عن حياة تلك الطرائق حيث تتميز كل فترة

ادبيـة وكل مـدرسـة بنظام خـاص من الطرائق التي تمثل اسلوب النوع أو التيار الأدبي ويمكننا تمييز طرائق نظامية (قواعد التراجيديا في القرن السابع عشر) وآخرى حرة يمكن ادراكها فنجد ان كتاب القرن التاسع عشر يحاولون اخفاء الطرائق، ومنهم من يؤكد ذلك مثل بوشكين والمستقبليين لكن حينما تصبح الطريقة ميكانيكية فانها تفقد وظيفتها وتموت.

النوع الأدبي هو نظام من الطرائق المجتمعة في موضوع مهيمن والأنواع تعيش وتتطور ثم تؤول إلى الأنحلال وقد استبدلت الأنواع الرفيعة بانواع آخر ى سوقية أو ان الطرائق المبتذلة تغزو الأنواع الرفيعة وتكتسب بذلك وظيفة هزلية وحينما يصبح تصنيف الأنواع تصنيفاً براغماتياً ونفعياً وصالحاً من الناحية التاريخية خلال زمن معين عند ذلك يمكننا توزيع الأدوات في اطر.. محددة. «وتتوزع الأعمال في رتب واسعة تتوزع بدورها في انماط واجناس وفي هذا المنحى إذا نزلنا سلم الأنواع نصل من الرتب المجردة إلى اشكال التمييز التاريخي المحسوس (شعر بايرون) قصص تشيكوف، روايات بلزاك، الشعر الفنائي الروحاني».

شكلوفسكي :

بعد ان كتب شكلوفسكي في الرواية مثل (حديقة الحيوانات، ورحلة عاطفية) وفي السيرة كتابه (عن تولستوي) وفي النقد (سير الحصان) ساهم في مجموعته التي ضمت دراسات حو ل نظرية النثر(موسكو ١٩٢٩، وترجمت عام ١٩٧٣ لدى دار النشر الفرنسية L.aged.Homme وحذا حذو توماشفسكي في تكوين المواد اللازمة والقادرة على وصف النثر الأدبي بشكل صارم وهي محاولة للاقتراب من علم الأدب. وفي بداية كتابه المشار اليه، يقول المؤلف: «يقوم غرضي في نظرية الأدب على دراسة قوانينه الداخلية (...) لذا فقد كرست هذا الكتاب لموضوع تبدل الأشكال

الأدبية.» ومع انه يعتبر منظراً ادنى من توماشفسكي إلاّ أنه يجيب على نفس المسائل التي اجاب عليها هذا الأخير وانما يتميز بطريقة مختلفة عبر مقالات تعالج اما قضايا عامة أو اعمال خاصة بأسلوب يغلب عليه التهكم والحكمة.

في الدراسة الأولى التي عنوانها «الفن كطريقة» نراه يثور ضد الأطروحة القائلة بان الفن هو فكر تعبر عنه الصور وسبب ثورته تلك هو ان الصور تظل ثابتة من عصر إلى عصر ومن بلد لآخر ومن شاعر إلي شاعر ثان والصورة الشعرية ليست سوى وسيلة لها وظيفة تشبه وظيفة الفن ولكنها ليست ارفع مقاماً من وظائف الطرائق والأشكال الأخرى التي تقوم على خدمة تركيم واستعمال لطرائق جديدة ترتب وتعالج المادة الكلامية وهذا الترتيب هو في الحقيقة ترتيب للصور اكثر منه خلق لها وللتعرف على الطابع الشعري لعمل ما لابد من العودة إلى الجمهور لان العمل يكون بالنسبة لمؤلفه نثراً بينما يعتبره القارىء شعراً والعكس بالعكس. ان الطابع الأدبي والأنتماء إلى الشعر يصدران عن شكل ما من اشكال الفهم لدينا لذا فان الأعمال الأدبية هي تلك التي يستخدم فيها المؤلف طرائق نوعيّة تهدف إلى تأمين الحد الأقصى من التأكيد على انها فهمت كأعمال ادبية..

وكغيره من الشكليين الروس يؤكد شكلوفسكي على ان لغتي الشعر والنثر تخضعان إلى قوانين مختلفة وينشأ الحديث العملي عن طريق الأتمتة والتسريع (ويعتبر الجبرُ اقصى هذه العمليات) كما ينشأ احياناً عن عملية لاواعية وعن هذا كله ينتج ان الفن هو وسيلة ترافق الأشياء اثناء تكونها اما ما انجز في الفن فلا اهمية له» وللعثور على هذه الديناميكية الأصلية ينبغي إذا تمثيل الأشياء بشكل يخالف المألوف ومضاعفة صعوبة الفهم الأدبي الأمر الذي يعيد الينا الأحساس بالحياة الأمر إذا وكما هو الحال عند تولستوي

وبفضل طريقة تمثيل اللامألوف هو ان نجعل الشيء مرئياً بدل ان نقوم بالتعريف به وبشكل موازٍ علينا ان نشعر بغياب المصادفة والتشابه في نفس الوقت» والشيء الممثل يخضع إلى تعديل دلالي اصلي ولغة الشعر هي لغة» صعبة قصداً..

فأولئك الذين كانوا ينتظرون من اسلوب بوشكين «المبتذل» لغة شعرية لاقوا صعوبة لم يكونوا يتوقعونها. ويمكن فهم النزعة النثرية في الشعر على انها نوع من الصعوبة كما «للّغة الدراجة والشعرية ان تتبادلا». والخطاب الشعري ما هو الا عبارة عن بناء، اما النثر فهو على العكس يمثل الخطاب الدارج. والأيقاع الأدبي هو ايقاع نثري متقطع باعتبار ان الأنقطاع يمثل جوهر الفن..

بعد هذا يقوم شكلوفسكي بدراسة العلاقات القائمة بين طرائق الحبكة والطرائق العامة للاسلوب وهناك قوانين توعية تحكم الحبكة كما هو الأمر في الحكايات مثلاً. وهكذا لايظهر الشكل الجديد ليعبر عن مضمون جديد انما ليحل محل شكل قديم فقد فضيلته الأدبية: فإذا ما خلق الشكل مضموناً له فاننا نجد امثلة على ذلك في التكرار والتوازي وفي التأخير (مثال ذلك المساعدة التي تأتي متأخرة في روايات المغامرات) وهكذا يتحول الحدث إلى شكل: «كان يؤخذ موضوع الغرق أو موضوع التعرض للاختطاف من قبل القراصنة كعناوين لبعض الروايات، ولايعود سبب ذلك إلى أن ظروف الحياة المادية كانت تجري على هذا النحو بل لان ظروف التقنية الأدبية كانت تقتضي ذلك. في عام ١٨٧٦ كتب فيسولوفسكي يقول بان المغامرات هي طريقة اسلوبية. وهكذا فان موضوع قتل الأخ على يد اخيه وموضوع الأختطاف كانا سائدين في زمن شيلر لان الأعمال الأدبية تشكل شبكة من الأصوات والحركات النطقية أو الفكرية.» ان الفكر ليس سوى معطى يشبه تماماً الشكل النطقي

والرنان لكلمة ما أو هو جسم غريب عنها والأمثولة هي شكل يشبه شكل القافية وعلى هذا فالشكل هو قانون يحكم بناء الموضوع..

ويتابع شكلوفسكي تقصيه للاشكال فيعالج القصة والرواية. ويميّز بين البناء التدرجي «ذي الأدراج Tiroiresâ المتسم بالتكرار وبوجود القوافي الداخلية واشكال التسلسل وبين البناء المحلق Enboucle الذي يعطي الأنطباع باننا امام كل منته ونجد مثل هاتين الصيغيتين في بعض قصص تشيخوف اما عند تولستوي فينشأ التوازي الذي يقابل الشخصيات مع بعضها بعضاً، عن البناء المتدرج: «كل شيء هو صواب تفرضه المهنة» والتقليد هو مجموع الأمكانيات التقنية للزمن».

واقدم هذه التقاليد هو تقليد التعليب Emboitage في مجموعات الحكايا الشعبية. والنقاشات التي كانت تثيرها هذه الحكايا وفي السرد من اجل السرد (كما في مجموعة الديكاميرون وما تبعها، وكما هو الحال في الروايات البيكاردية)، كما يمكننا العثور على هذا الأسلوب عند سرڤانتس ولوساج وفيلدنغ وستيرن في بعض المجموعات كان الرابط الأساسي بين القصص هو قيامها حول بطل واحد (آوليس، السندباد، لوسيوس في قصة «الحمار الذهبي لابوليه Apulee) اما موضوع السفر فكان «ذريعة مفضلة».

ان طريقتي الكتابة التعليبية أو النظمية Enfilage قد تطورتا عبر تاريخ الرواية ليشكلا وحدة متنامية لجسد الرواية وهو ما يتضح في رواية دون كيشوت التي تعتبر موسوعة من حيث انها بنيت من إطالات تجاوزت حسابات المؤلف بكثير. ان التنافر فيها مثل الحكمة اكتسبها البطل بعد ان مر بمرحلة من الجنون تبدت في بعض احاديثه، هذا التنافر يقودنا إلى نتيجتين: ظهور نمط دون كيشوت ليس مشروعاً بدئياً نتيجة بناء الرواية والية تنفيذها وهي

نتيجة ولدت اشكالاً آخر ى جديدة ففي منتصف الرواية يتنبه سرفنتس إلى الأزدواجية في شخصية بطله (عاقل ومجنون) فيقوم عندها باستخدامها ليحقق اهدافه الأدبية..

اما موضوع «القصص الطارئة» فيصفها شكلوفسكي ويصنفها مشيراً إلى « الأشكال التي زرعت فيها القصة» وإلى الطرائق التي استخدمها كل من ستيرن وديكنز، اما الجديد في هندسة دون كيشوت فتكمن في بنية الجزء الثاني من الراوية (كما هو الحال عند رابليه وسويفت). دون كيشوت يعرف بان الجزء الأول قد كتب، وهذا يشير إلى الأصطلاحات الأدبية ويجعله يقوم بإخراجها إلى السطح (وهذا ما نجده عند غوغول وتييك Tieck وهوفمان حيث يعرف الشخوص بانهم ابطال قصة تكتب). ويستمر شكلوفسكي في توسيع تحليله للراوية اللاحقة فيبين مثلاً الكيفية التي نعزو فيها « الطرائق الضائعة» والطارئة إلى البطل، وذلك منذ ابوليه وحتى تولستوي كما يبين الكيفية التي يمكن لعلامة خارجية القيام بترتيب المادة من خلالها (كما في الأمراء الثلاثة الشحاذين في الف ليلة وليلة او كما في «الحكام القدماء الستة في كانديد» وهو دور قد يؤول احياناً إلى موازيات او ملاحظات يضعها المؤلف..

شكلوفسكي يهتم إذا وقبل كل شيء بوصف التقنيات الروائية لذا تراه يولي اهتمامه لاحد الأجناس الفرعية والتي يمثل بناءها خير تمثيل تلك « التي تقوم على الغموض» فقد تُبنى القصة بشكل تكون فيه الأحداث غير مفهومة ويكتنفها غموض لايتضح إلا لاحقاً ومن هنا ينشأ تدرج زمني مبعثر حيث يغيب الحدث ليحل وصفه محله في الوقت الذي تبدأ فيه نتائج هذا الحدث بالظهور وهذا هو الأمر الذي ينشأ عنه الغموض المشار اليه اما تبعثر التدرج الزمني عند تولستوي فهو على العكس من ذلك لانه يعرض بشكل يكون التركيز فيه على التحليل وليس على جاذبية

الخاتمة واكثر ما تتجسد قصة الغموض في اعمال كونان دويل حيث يقوم شكلوفسكي بايضاح طرائقها بهدف الأشارة إلى ظاهرة العودة الرتيبة (إلى موضوع معين أو إلى نقطة ما)..

في القصص الصغيرة وفي الروايات التي بطلها شرلوك هولمز نرى واتسون يقوم بدور مزدوج فهو يروي ما يقوم به هولمز دون علم بتفكيره العميق أو الخاص وهو يعطل العمل باقتراح انصاف الحلول ويلعب دور «الأحمق الدائم»..

ومن الطرق الأكثر شيوعاً نجد ثلاثاً من أصل اثنتي عشرة مغامرة يلاحظ فيها هولمز أولاً: اكمام البدلة. وللقصة «خطة عامة مموهة لأن الرواية تطرح علينا ما فيها من واقعية». ولدى الكتاب أمر شائع أيضاً هو «مقابلة قصتهم الخاصة بالأدب». والقصة الهولمزية تدور حول تسع نقاط هي:..

١- الأنتصار الأولي.

٢- وصول الزبون..

٣- المؤشرات التي تقدمها قصته (سرده).

٤- تفسير واتسون الخاطىء.

٥- الأنتقال إلى مكان وقوع الجريمة.

٦- الحل الخاطىء الذي يقترحه واتسون.

٧- فاصل يقوم خلاله هولمز بالتدخين أو بالعزف على الكمان..

٨- نهاية غير متوقعة غالباً ما تكون محاولة إرتكاب جريمة.

٩- قيام هولمز بتحليل الوقائع.

وهكذا نلاحظ ان كافة القصص تقوم على خطاطة مشتركة تتميز بتكرار الطريقة.

في الروايات التي يكتنفها الغموض يؤكد شكلوفسكي على ان اللغز له عدة حلول، ويصنف الروايات حسب بنيتها اللغزية. اما القصص القائمة على الخطأ مثل (حول العالم في ثمانين يوماً) والقصص القائمة على التوازي (عند تولستوي) وتلك التي تقوم على الغموض (عند آن ريدكليف) تكون فيها الأجابات سيئة أولاً لتصبح جيدة فيما بعد وينتمي هذا النوع من القصص إلى شكل من اشكال البلاغة يسمى بالقلب Inversion وقد قام بناء قصة ديكنز «دوريت الصغيرة» على افعال متناوبة يربط بينها البطل والمكان اما الأمثولة فتتكون من ثلاثة عناصر هي « الحب والمال والمساومة. ويتم عرض اللغز (الحبكة) فيها على شكل مجموعة تكتنفها ثلاثة أنواع من الغموض والتي لايعطينا فيها المؤلف الرابط الذي يربط بين تلك الأفعال فانها تعقد او تطيل تقنية الغموض ويعود الفضل في استمرارية هذا النوع من الروايات إلى وصف العادات التي يتم ادخالها فيها كما في « الرواية الأجتماعية».

«الرواية الساخرة» هي تنويع آخر من تنويعات الجنس الروائي. وقد قام تريسترام شاندي احد ابطال ستيرن الثوريين المتطرفين «بتعرية الطريقة او الخطة».

وهذه الرواية تعطي أولاً الأنطباع بوجود فوضى شاملة لكنها مقصودة «ودقيقة» دقة لوحة من لوحات بيكاسو». ويبين شكلوفسكي ان تحليل التقنية وحده القادر على كشف معنى الكتاب. «ان الوعي هو الذي يمنحنا الشكل»، وذلك بتحطيمه وهذا الشكل هو الذي يشكل مضمون رواية ستيرن الذي يبين لنا كيف ان الزمن الأدبي هو محض اتفاق قياساً بالزمن النثري لانه يقلب او يقطع الفعل ويحطم الأشكال الرائجة للرواية (كما هو الأمر عند غوغول وكذلك في رواية هوفمان: قطة مر Murr) من هنا الخاتمة الأساسية التي تتضمن مذهب شكلوفسكي وهي ان «الفن، بطبيعته

يقع خارج الأنفعال». في الأدب لا يكون الدم SANG قانياً لكنه يتقافى مع CARESSANT* أي مداعباً. إنه هناك ليدخل في بناء رنان أو ليستخدم كبناء مجازي». والأدب أيضاً عديم الشفقة، لان مفهوم الشفقة يقع ضمن بناء تجب معالجته من وجهة نظر انشائية وعلينا محاولة فهمه كما لو أردنا فهم احدى الألات. وشكلوفسكي لايهتم برواية ستيرن بقدر اهتمامه «بنظرية الأمثولة» وهي نظرية تتضمن الحبكة والأستطرادات والموضوعات Themes حيث نرى ان الحبكة تقتصر على وصف الأحداث وأن اشكال الأدب تتفسر بمنطقها الأدبي وليس بالذرائع التي تقدمها لها الحياة اليومية..

لقد توجت هذه النتائج بدراسة حول النثر التزييني» اذ حينما يتطرق شكلوفسكي إلى قضية التاريخ الأدبي فهو يرى فيه صراعاً يقوم على اشكال التكريس والإزاحة : ان مختلف اوجه الشكل الأدبي تتنازع فيما بينها اكثر مما تتعايش، وحينما ينحدر او يهترىء اسلوب معين فان اسلوباً آخر يتطور بطريقة أخر ى. ويكتمل فكر شكلوفسكي بمجموعة من الحكم: إن الأفكار الفلسفية لكاتب ما ليست سوى فرضيات عمل لأن الكاتب غارق تماماً في مهنته، والإيديولوجيا الخارجية إذا ظهرت فجأة في مجال الكاتب دون ان تدعمها مسلمات تقنية حول فنه «لاتُنْتِجُ عملاً ادبياً والحقيقة ان الأدب ليس ظلاً للواقع انما هو واقع مواز» انه شيء وهكذا نرى كيف ان نظرية حديثة بهذا الشكل وقريبة جداً من الرسم السائد في ذلك العصر قد ادانها اصحاب الواقعية الأشتراكية.

احد المبادىء الأساسية للمدرسة الشكلية الروسية يكمن في اعتبار الأدب شكلاً محضاً وعلاقة قائمة بين مواد.»

(*) لاحظ كيف ان اللفظة الفرنسية SANG تشكل قافية مع المقطع الثاني من اللفظة CARESSANT والمقصود هو أن الدم في الأدب ليس الدم المعروف بل هو مجرد لفظ شعري (م).

في الأدب ليس هناك تراتب في الأعمال. ومن هنا الطابع غير الهجومي للادب وانكفاؤه على نفسه وغياب نزعة التسلط فيه. ويعود شكلوفسكي إلى تراتب الأعمال الأدبية ويعتبر ان الأدب لايتطور بشكل افقي، فتولستوي لم ينشأ عن تورغنييف او عن غوغول كما ان تشيخوف لم ينشأ عن تولستوي. «فالتركة تؤول من العم إلى ابن اخيه وعلى هذا فان عدداً كبيراً من المدارس يمكنها ان تتعايش في نفس الفترة لكن يحدث ان تسيطر احداها فتبقى الأخرى مغمورة.

وفي هذه الشرائح المتجاهلة يتم اعداد الأشكال الجديدة التي ستحل محل الأشكال القديمة بالدرجة الأولى لكنها لا تلغيها. ولكل عصر فهرسه وقائمة موضوعاته الممنوعة لانها بائدة وكذلك فان مضمون العمل الأدبي (بما في ذلك روحه) يعادل مجموع طرائقه الأسلوبية ومن المؤكد انه لابد من القيام بدراسة الأنواع ومجموعات الطرائق لكن الأبداعات الأدبية الكبرى لاتدخل في اطار نوع محدد فروايتا **الحرب والسلم وتريسترام شانداي** هما عملان يكبحان قوانين الرواية، هذا من ناحية ومن ناحية آخر ى هناك انواع لاتزال تنتظر نظرياتها **كالموسوعة والمحاولة** (الدراسة) Essai **والصحافة** لانها كلها تقع خارج حدود اي نوع من انواع الأمثولات (الخرافات) وهكذا يمكن ان نبدأ بتمييز قصص الأسفار على أنها انتقال مكاني من نقطة السرد التي تكون هي لازمانية في الذاكرات. والصحافة تزيل الصفة الروائية عن المادة: انها تحركها لتتيح للقارىء امكانية اعادة بنائها وتعلن عن موت الخيال. عقب ذلك بسنوات قليلة يقول مالرو بعد ان استفادَ من التحقيق الصحفي (الريبورتاج).. بان الخيال يقتل الرواية. والخلاصة نرى ان شكلوفسكي كان احد رواد التحليل الحديث للنص السردي (الحدث بذاته) اي انه كان احد رواد «علم السرد»..

تينيانوف وتحليل الشعر:

مثلما كتب شكلوفسكي الرواية فقد عمل تينيانوف في هذا الميدان اذ كتب الروايات التالية (المغضوب عليه، ١٩٢٥، موت الوزير مختار، ١٩٢٧، الملازم كيجيه، ١٩٢٧) كما كتب مقالأت في السينما جمعت في كتاب واحد عام ١٩٢٧ ، والف كتاباً -لم يكتمل- عن بوشكين ١٩٣٥- ١٩٤٣). وهنا سنتوقف عند دراسته حول قضية اللغة في الشعر ١٩٢٤، والمترجمة إلى الفرنسية عام ١٩٧٧ بعنوان **الشعر في حد ذاته** وذلك لارتباطها بتحليل النثر الذي مارسه شكلوفسكي.

ان المفهوم المادي للشعر يتعارض مع مفهوم النثر حيث يتميز الشعر بلغة خاصة ترتبط به ارتباطاً وثيقاً في الوقت الذي كانت فيه الدراسات التقليدية تفصل بين قضية اللغة والأسلوب في الشعر عن مثيلتها في النثر فالشعر هو بناء تكون كافة عناصره على علاقة مشتركة مع بعضها بعضاً كما ينبغي دراسة عناصر الأسلوب المعمول بها حتى الأن ، كل على حدة » والقضية الرئيسية تبقى قضية التغيرات النوعية التي تصيب دلالة الكلمات ومعناها تبعاً لبناء الشعر نفسه. والأهمية التي اعطاها تينيانوف للبناء (الشعري) تلتقي مع هموم مجموعة الشكليين حول كون الفن هو أيضاً حياة ولاضرورة للبحث عن فوائده لاننا لانبحث عن فائدة الحياة، وحينما يتسرب اليومي إلى الأدب فانه يتحول إلى ادب، وعلينا ان نقيمه على انه واقعة ادبية.

ومبدأ البناء الشعري ليس مبدأ سكونياً ، والمثال على ذلك تلك الديناميكية التي تميز حركة الأبطال في اية رواية. وبدل ان يقوم وعيناً بادراك الفضاء بشكل ديناميكي- وهو ما بجب ان يكون فانه يدرك اشكال هذا الفضاء بشكل سكوني ومن هنا لاتكون وحدة العمل كلا متناظراً ومغلقاً انما هي عبارة عن شمولية ديناميكية نامية.. والعناصر ليست

مرتبطة مع بعضها او مندمجة في المستوى الأعلى بشكل ديناميكي. فالتكرار هو حركة. ومن هنا نفهم الديناميكية على انها تشويه لكافة العوامل وربطها بعامل واحد يقوم بدور الباني». ان التاريخ الأدبي نفسه، مثله مثل تاريخ الأشكال، يعود ليصبح ديناميكياً «ديناميكية الشكل هي انقطاع مستمر للالية انه دفع العامل الباني إلى الأمام وتشويه للعوامل الملحقة..»

لكي يدرس الشعر، اعتبر تينيانوف الأيقاع أولاً ثم انتقل إلى الدور الذي لمعنى الكلمة. فالأيقاع هو نظام من التفاعل المعقد وهو صراع بين العوامل وتطور سجالي إذ «لا يمكن تعريف بيت الشعر على انه محض لعبة رنانة او سمعية. فبدل ان يتسم المقطع الشعري بوجود عدد من الأصوات Sonsوالمقاطع اللفظية Syllabes والأبيات، يمكن ان يكون على شكل نقاط او ابيات ناقصة (كما هو الحال عند بوشكين) ، وعندها يكون معادلاً للنص . إذاً فالرمز له دور في بيت الشعر والشعر هو عدم تحقق المشروع الأدبي الديناميكي المطبق على الوحدات العروضية ، METRIQUES ونلاحظ كذلك وجود بعض الظواهر المتكافئة الأخرى مثل القافية المصطنعة. وبما ان القافية تشكل عنصراً ايقاعياً فانها تمر بلحظة تقدمية وآخر ى تراجعية ومثلما يساهم البحر الشعري في نفس النظام فان للنثر الحر والنثر الأيقاعي دورهما أيضاً وذلك بفضل التكافؤات. اما بالنسبة للكلمة فينبغي تقسيمها إلى «عناصر كلامية اكثر دقة.» والأيقاع هو عبارة عن «تحريك للمواد الخطابية» التي لها نفس الأهمية في النثر كما في الشعر «كل ثورة نثرية تولد فينا الأحساس بانها ثورة صوتية أيضاً (كما هي الحال عند فلوبير وتورغينييف).

ان الفرق بين الشعر والنثر لايكمن في الأصوات انما في الدور الوظيفي للايقاع. في الشعر يكون كل شيء مبنياً

بناء تاماً أما العنصر المدلول فيحتل مكانة ثانوية مشوهة. وفي النثر يندمج الأيقاع في الأتجاه الدلالي للخطاب ،حيث يقوم بالتدليل على وحدات المعنى سلبياً أم ايجابياً) وإذا ادخلنا عنصراً نثرياً في منظومة شعرية فانه يبرز مشوهاً ويحدث نفس التغيير إذا انتقلنا من النثر إلى الشعر لان للشعر نظماً ايقاعياً يختلف عن نظام النثر.

وعلى ذلك، كيف يكون الأمر إذا بالنسبة لمعاني الكلمات؟ هل الشعر يشوه المعنى؟ وماهو الفرق بين كلمات الشعر وكلمات النثر؟ الحقيقة ان لاوجود للكلمة خارج الجملة اي خارج «الوسط اللغوي». ان الكلمة حرباء. وليس هناك معجم شعري انما يمكن ان يتكون مثل هذا المعجم بمعارضة التقاليد. ما يهمنا في الأمر هو وجود المتتالية، الأيقاع الذي انتزعت الكلمة منه، وليس وظيفة الأتصال لان الكلمة تبرز من خلال اهميتها الأيقاعية. وضمن هذا المفهوم المتعلق بالشمولية التي تسبق الأجزاء وتتفوق عليها وبالشكل المنظم فان تينيانوف يستند إلى المختصين في علم المعاني ابان القرن التاسع عشر (مثل روزنشتاين Rosenstein ١٨٤٤) وإلى فلاسفة مثل ووندت . Wundt إذا فان القيمة الدلالية للكلمة هي من اهم المبادىء التي ينبغي علينا اخذها بعين الأعتبار، لان هذه القيمة ترتبط بقيمتها في بيت الشعر (القصيدة)، ولامجال للتطرق إلى المشاعر او الحالات النفسية: والأهم من ذلك كله هو نظام وطابع النشاط الخطابي».

ان قراء القصائد الطليعية (الرمزية والمستقبلية) والمهتمين بالدلالة الظاهرية قد فاتتهم فرصة التعرف إلى اهمية الكلمات الموجودة بفضل سماتها المتموجة الناجمة عن منظومة العلاقة التي انتزعت الكلمات منها اي من الكلمات التي تجاورها. اما في المعجم فلا يبقى للكلمة الشعرية سوى فضلة من الدلالة. وبنية معجم الشعر نفسها تختلف جذرياً عن بنية معجم النثر بسبب الوحدة والأنسجام اللذين يتميز

بهما بيت الشعر (القصيدة) وبسبب ديناميكية الكلمة فيه وتتابع الخطاب الشعري. عندئذ يمكن ان نقول بوجود **نغمية** TONALITÉ معجمية للقصيدة (بيت الشعر) إذا فقوانين تطور الفاعل Sujet تختلف بين الشعر والنثر لاختلاف زمن الشعر عن «زمن النثر» ففي النثر يمكننا ادراك المدة Duree (الأصطلاحية فقط، وليس الحقيقية: فيتميز السرد عند غوغول ببطء شد يد كالحلاق الذي يمارس عمله ويأكل خبزاً وبصلاً. وهو امر يتعارض فيه الزمن الأدبي مع الزمن الحقيقي)، وهذا غير ممكن في الشعر. ان الروابط الشعرية توجهها او تقودها «الديناميكية العامة للبنية». وهذا التعبير الأخير يبيّن كيف ستفرز الشكلية فيما بعد مايسمى بالبنيوية والطابع التجديدي للنظريات الشعرية لمجموعة (الشكليين الروس).

تينيانوف والتطور الأدبي

يبين لنا احد النصوص المنشورة عام ١٩٢٧ (والتي جمعت فيما بعد في كتاب **نظرية الأدب**، ١٩٦٣، ص ١٢٠-١٩٣٧) بان القضية الأساسية للتاريخ الأدبي، والتي تطرق إلى معالجتها وتحديدها اعضاء آخر ون من اعضاء المجموعة هي قضية سيطرة علم النفس الفردي على التاريخ الأدبي لمدة طويلة، وإذا اقتصر. التطور على السلسلة الأدبية فانه يؤدي إلى الأصطدام بسلاسل مجاورة اجتماعية وثقافية. وبذلك فاننا لانقوم الا بصناعة «تاريخ الكرماء».

والواقع ان العمل الأدبي هو عبارة عن منظومة كمنظومة الأدب. وانطلاقاً من هذا المبدأ يمكننا تأسيس علم أدبي. وقد قام بعضهم بتحليل مختلف مكونات العمل من (فاعل واسلوب وايقاع وتركيب الخ) وهي عناصر مترابطة، وتكمن الوظيفة في امكانية ارتباطها بالعناصر الأخرى للمنظومة وكذلك مع العناصر المتشابهة في اعمال نموذجية وفي سلاسل أخرى وفي هذه الحالة فاننا ننتقل من عمل

معين إلى معجم ادبي، ومن ثم إلى المعجم كله. ان اي عنصر يمكن ان يؤدي وظيفة تختلف باختلاف الأعمال الأدبية (مثل اللجوء إلى التعابير القديمة). ولكي نستخلص عنصراً معيناً من عمل ما لابد وان ناخذ الوظيفة البنائية Fonction Con-tructive بعين الأعتبار.

وبما ان مفهوم المجموع هو المفهوم المسيطر ، فان اية واقعة تصبح ادبية او غير ادبية وذلك تبعاً للنظام السائد في العصر. والسمة المستهلكة لاتتوارى عن الوجود بل تترك المكان الأساسي لسمة أخرى. وهنا تجد قضية الأجناس حلاً لها. فالرواية هي جنس متغير بحيث تتغير أداتها من نظام أدبي إلى نظام آخر. فإذا قُدِّمَ الراوي عند بداية المسرود (القصة) Recit فان مثل هذه الظاهرة تتعلق بالجنس وليس بالفاعل Sujet ووجود الرواي هو عرف يدل على نوع القصة في نظام ادبي معين. مع ان تطور السلسلة الأدبيّة هو تطور حقيقي إلاّ ان سرعته تختلف عن سرعة السلاسل الأخرى. إذا لابد من الحذر من النزعة التاريخانية التبسيطية دون أن يعني ذلك رفض كافة تأثيرات الحياة الأجتماعية على الأدب لإنه يتخذ من الكلمة وسيلة له، والمثال على ذلك الصالونات التي تحولت إلى واقع ادبي والعكس صحيح. ولعلكم تذكرون هنا الدور التاريخي والسياسي الذي لعبه بايرون، وكذلك بعض الكتاب الذين نسجت حولهم الأساطير أمثا ل بوشكين وتولستوي وماياكوفسكي وهو أمر لم يحظ به كاتب مثل تورغينييف.

وعلى هذا ندرك ان تينيانوف لايهتم اطلاقاً بسيكولوجية المؤلف، كما يرفض إقامة علاقة سببية مع بيئته وحياته وطبقته الأجتماعية وأعماله الأخرى لإن إقامة مثل تلك العلاقة هي من شأن التاريخ الذي يضطلع بوصف العلاقات القائمة بين عناصر منظومة معينة. والتطور هو عبارة عن تغيير للنظم، وهو تغيير يُعطي العناصر الشكلية

وظيفة جديدة، وكل تيار ادبي يقوم بالبحث عن نقاط معينة خلال فترة ما، استناداً إلى ما سبقه من نظم. ودراسة التاريخ الأدبي هي اعتباره بمثابة سلسلة أو نظام متعالق مع سلاسل أو نظم أخرى مشروط بها.

وعلى الدراسة ان تنطلق من الوظيفة البنائية إلى الوظيفة الأدبية ومنها إلى الوظيفة الكلامية. وكما يقول تينيانوف وجاكوبسون لاحقاً بان اي نظام تزامني (سكوني) يتضمن ماضيه ومستقبله، اي انه يتضمن التعابير القديمة والجديدة في ان معاً وإذا كان للتعارض الجذري. بين السكونية والتطورية قيمة منهجية، فانه لايسعنا الأحتفاظ بها بشكل نهائي، ذلك ان النظام لايتصادف مع فترة محددة نظراً لما يعتريه من تغيرات سابقة له أو غريبة عنه.

حلقة براغ:

إذا كان تاريخ تشكل حلقة موسكو الألسنية، التي ركزت اهتمامها على الألسنية والشعرية Poetiqve يعود إلى شهر إذار من عام ١٩١٥ فان تأسيس حلقة براغ يعود إلى شهر تشرين الأول (اكتوبر) من عام ١٩٢٦ ويعود الفضل في تأسيس هذه الحلقة إلى مبادرة البروفسور ڤيلم ماتيسيوس Vilem Matheusius (انظر اعمال حلقة براغ الألسنية، ١٩٢٩)، وضمت عدداً من التشكيليين أمثال هارڤانك Harvanek وتروكا Truka وڤاشك VACHEK وموكاروفيسكي[1]، ثم التحق بها روس منهم جاكوبسون (الذي وصل براغ عام ١٩٢٠) وتروبيتسكوا. وقد وضعت الخطوط الأولى لاطروحات هذه الحلقة في المؤتمر العالمي للسانيين المنعقد في لاهاي عام ١٩٢٨ وقدمت في المؤتمر الأول لفقهاء اللغة السلاڤيين عام ١٩٢٩ ثم اعيد نشر هذه الأطروحات في العدد الثالث من

---

(١) انظر ويليك: نظرية وجماليات مدرسة براغ في مجلة Dis-criminations، ومطبوعات جامعة يال، ١٩٧٠، والذي يشدد فيه بشكل خاص على موكاروفسكي..

مجلة Change عام ١٩٦٩، نعرض هنا منها ماله علاقة بالأدب.

عالجت الأطروحة الأولى، وصاحباها جاكوبسون وماتيسيوس «القضايا المنهجية الناشئة عن مفهوم اللسان Langue باعتباره منظومة Systeme، واهمية هذا المفهوم بالنسبة للالسن السلافية» اي دراسة العلاقات القائمة بين المنهجين السكوني والتطوري، والمقارنات البنيوية والتكوينيّة Genetiques والطابع المرضي والتسلسل المنتظم لوقائع التطور الألسني. كما أدخل مفهوم الغائية Finalite والوظيفيّة، وكردّ فعل على المدرسة السوسيرية (نسبة إلى ف. دوسوسير) في جنيف، رفضت جماعة الحلقة «وضع حواجز لايمكن اجتيازها بين المنهجين السكوني والتطوري». اما الأطروحة. الثانية فقد بحثت في المهام التي ينبغي التصدي لها وذلك عن طريق دراسة النظام الألسني مثل مظهره الصوتي (جاكوبسون) والكلمة أو مجموعة الكلمات وكذلك الطرائق الركنيه. Syntagmatiques. اما الأطروحة الثالثة فتحمل عنوان «قضايا الدراسات الجارية حول الألسن ذات الوظائف المختلفة» ويعود الفضل في إبراز النقطة الأولى حول «وظائف اللسان» إلى جاكوبسون حيث يشير إلى الفرق بين اللغة العقلية أو الفكرية Langage I ntel-lectuel واللغة الأنفعالية (ذات الأتجاه الأجتماعي او الفرد ي) حينما تمارس اللغة دورها الأجتماعي فانها تكون على علاقة بالواقع الخارج لغوي Extra'Linguistique وهي اما ان تقوم بوظيفة اتصالية (وهنا تتجه نحو المدلول) او بوظيفة شعرية (وتتجه إلى العلا مة نفسها) وحينما تقوم اللغة بتأدية وظيفتها الأتصالية فانها تتأثر هنا بالظرف او بالحال(وتقوم بعض العناصر خارج اللغوية باستكمالها، وتسمى عندها باللغة العملية) او انها تسعى إلى تشكيل كل مغلق (وتسمى هنا باللغة النظرية او لغة التصييغ Formali-sation فتارة تسيطر احدى الوظائف على الوظائف الأخرى

في رسالة معينة. وطوراً تتقاطع الوظائف مع بعضها بعضاً. ويمكن لاشكال الأتصال الألسني ان تكون إما شفوية او مكتوبة كما تكون متناوبة بشكل متقطع او على شكل منولوج مستمر وقد تكون حركية Gestuel لوجود السنية الحركات وتتغير من بلد إلى آخر. من ناحية أخرى لابد من دراسة العلاقة القائمة بين الفواعل الناطقين خلال تواصل السني معين من حيث الأنسجام الأجتماعي والمهني والأقليمي Territoriale او العائلي. ونميز في الألسن علاقات تقوم بين اللهجات والألسن الخاصة التي تتآلف مع ردود الفعل ازاء وسط يتكلم لساناً اجنبياً، وتوزّع الفئات اللسانية داخل المدن.

بعد ان تتطرق الأطروحة الثالثة إلى طرح هذه المبادىء الألسنية فانها تتصدى إلى دراسة «اللسان الأدبي» (هافرانيك). اذ حينما تتكون الألسن الأدبية فان الشروط السياسية والأجتماعية والأقتصادية والدينية لاتكون سوى عوامل خارجية دون ان يكون السبب في تشكلها «صفة خارجية» مزعومة تصون اللسان الأدبي (الذي على العكس) يخلق مفرداته الخاصة به دائماً. هذا ويمكننا تمييز اللسان الأدبي عن غيره بفضل الدور الذي يضطلع به.. لانه يعبر عن الحياة الفكرية والحضارية (بما هي عمل نتائج الفكر العلمي والفلسفي والديني والسياسي و الأجتماعي والتشريعي والأداري). وهذا الدور يقوم بتوسيع وتعديل مفردات اللسان الأدبي ويحدد المقولات المنطقية بشكل ادق..

ان عقلنة اللسان Intellectualisation تستجيب لحاجة التعبير عن الترابط المشترك وعن تعقد عمليات الفكر، كما تمارس رقابة متنامية على العناصر الأنفعالية (من تورية ورقابة Censure). وعلى هذا فان اللسان الأدبي يتمتع بصفة اكثر انتظاماً ومعيارية وفيه نشهد «استخداماً وظيفياً لاهم العناصر النحوية والمعجمية» كما تتوفر اكثر المعايير الأجتماعية..

وهكذا فـان تـطور اللسان الأدبي ينمي الدور والهدف الواعي (ومن هنا تنشأ الأصلاحات والصفاء Purisme والسياسة والذوق الألسني). واخيراً، تتميز السمات الألسنية اساساً في اللغة المستمرة خصوصاً المكتوبة. وتظل اللغة الأدبية المحكية، على الأقل، بعيدة عن اللغة الشعبية (التي تكون اقرب إلى المحادثة من قربها اليها)..

بعد معالجة موضوع اللسان الأدبي، تنتقل الأطروحة الثالثة إلى معالجة اللسان الشعري الذي بقي مهملاً زمناً طويلاً، وهو اهمال ادى إلى ضرورة تكوين مبادىء وصف سكونية لهذا اللسان الذي اخذ شكل الكلام (اي الفعل الفردي للابداع) وفق قاعدة التقاليد الممزوجة باللغة الإتصالية المعاصرة. ونظراً لتعقيد العلاقات بين هذه النظم فلابد من دراستها سكونياً وتطورياً. ومن خصائص اللغة الشعرية أنها تركز على عنصر الأبداع والتشويه، وتدرس مختلف المستويات (الصوتية والصرفية) عبر علاقاتها ببعضها بعضاً. «وإذا كانت اللغة تسعى إلى ابراز القيمة المستقلة للعلامة فان كافة المستويات تضطلع بوظائف مختلفة لان تلك المستويات يمكن ان تقوم بوظائف مختلفة أيضاً عبر بني متنوعة. كما تؤكد الأطروحة دور التوازي واهمية التركيب Syntaxe نظراً لتعدد الأرتباطات بالمستويات الأخرى للغة (لان) «المؤشر المنظم للشعر هو النية المتوجهة نحو التعبير الكلامي Verbale . وحينما يقوم تاريخ الأدب بدراسة المدلول او الأيدلوجية للعمل الأدبي باعتباره كياناً مستقلاً بذاته فانه يقطع المرتبية في قيم البنية والطابع الداخلي للسان الشعري يستبدل غالباً ببديل يخص تاريخ الأفكار وعلم الأجتماع وعلم النفس» ويكون مغايراً للوقائع المدروسة. ومن هنا لابد من د راسة اللسان الشعري بذاته. وهكذا لن يجد موكاروفسكي اية صعو بة، عام ١٩٣٤ في تبيان ان «البنيوية التشيكيّة» قد كملت «الشكلية

الروسية» لكنه مع ذلك يطرح قضية علاقة البنية بالمجتمع مع انها علاقة متغيرة وجدلية (انظر: البنية والصيغة والطلب. في مجلة Change عدد ٤ عام ١٩٦٩، وهي مقالة مأخوذة عن «الوظيفة والمعيار والقيمة الجمالية بما هي وقائع اجتماعية»، براغ، ١٩٣٦)..

رومان جاكوبسون

تعتبر مؤلفات جاكوبسون[1] افضل خلاصة لاعمال الشكليين. فقد تميز هذا المفكر الذي قادته مهنته المتنقلة من روسيا إلى براغ ومنها إلى السويد، فالولايات المتحدة الأمريكية- بسعة العلم وتعدد الأختصاصات وحسن الأحاطة، وهو امر، يعطي صورة عن المثقف المنفي في القرن العشرين وفي بحثنا هذا سنركز تحليلنا على كتابيه: **دراسات في الألسنية العامة** (منشورات Minvit ١٩٦٣) **ومسائل في الشعرية** (سوي، ١٩٧٣) وهو عبارة عن مجموعة من النصوص التي كتبت بين عامي، ١٩١٩- ١٩٧٢، ومجموعة اعماله الضخمة التي اقتصرت على الشعرية والتي ضمتها سلسلة: **اعمال مختارة** (منشورات موتون). ويتوقع ان ينشر منها سبعة اجزاء) لها علاقة مباشرة بالنقد الأدبي. فمنذ عام ١٩١٩ وحتى عام ١٩٦٠ لم يكف جاكوبسون عن معالجة نفس الموضوعات بغية رسم حدودها. وفي عام ١٩١٩، حينما تساءل، كبقية الشكليين عن العلاقات القائمة بين اللغة اليومية وبين اللغة الشعرية، فما ذلك إلاّ ليؤكد ان «كل كلمة من اللغة الشعريّة هي كلمة مشوهة قياساً إلى اللغة اليومية» وانها كلمة لاتخطر على البال وان الشكل الشعري يمارس العنف على اللسان. لكن هناك أيضاً من يؤكد بضرورة الأنطلاق من البنية الصوتية (تماماً مثلما تبدأ

---

(١) انظر دراسة هولنشاتين: جاكوبسون، ١٩٧٤، التي تتميز باتجاهها الفلسفي.

الألسنية البنيوية بعلم وظائف الأصوات (الفونولوجيا) التي لايمكن ارجاعها إلى التعبيرية ولا إلى التناغم المقلد ولا إلى العلاقة الأنفعالية بين الأصوات والأفكار لانه «لايمكن ارجاع الأصواتية الشعرية إلى اصواتية شعرية مبرمجة. (مبادىء في العروض، ١٩٢٣). ومنذ ذلك الوقت قدم مفهوم الوظيفة باعتباره ابرازاً لقيمة شكل الرسالة. ومع ذلك تظل هذه الوظيفة محددة بالأصواتية PHONETIQUE وإذا كان الشعر يلجأ إلى المترادفات ،مثلاً، فذلك لان «الكلمة الجديدة لاتحمل اي معنى جديداً بل تحمل بنية صوتية جديدة»..

في عام ١٩٣٥، وفي مقالة عنوانها «نثر الشاعر باسترناك» يقيم جاكوبسون تمييزه بين الشعر والنثر استناداً إلى ان الشعر يلجأ إلى التشبيه، بينما يلتمس النثر الأستعارة. والشعر يستند إلى التشابه في الأيقاع والصور (عن طريق تشابه او اختلاف المدلولات) بينما يجهل النثر مثل هذا الأمر (..) والتشارك عن طريق التجاور هو الذي يغذي النثر السردي باندفاعه الأساسي. القصة تنتقل من موضوع إلى آخر عن طريق التجاور ووفق مسارب سببيه او مكانية (...). ومع ذلك فان التشارك بالتجاور يظل محافظاً على استقلالية ذاتية ويظل النثر أقل غنىً في جوهره. ان الصورة (كالأستعارة او التشبيه) تزيح العلاقات المتعارف عليها. إذ حينما تمارس وظيفة الأستعارة في بنية شعرية معينة وبشدة عالية، فان التصنيفات التقليدية تنهدم اصلاً وتتحول الموضوعات او الأشياء Objects إلى شكل جديد تحركه الصفات التصنيفية التي نشأت حديثاً وتقوم الأستعارة المبدعة كذلك بتغيير النظام التقليدي للموضوعات او الأشياء. ويقوم التشارك عن طريق التجاور الذي يغدو عند باسترناك اداة طيعة في يد الفنان باعادة توزيع المكان، كما يقوم بتعديل التتابع الزمني»..

ان التــوازي هو صورة قـريبـة من الصـورة البـلاغـيـة ويميـز الشعر عبـر مـختلف تغيـراته الدلالية (كالمقارنة والتبدل والتشبيه) والصوتية (كالقافية والسجع والجناس). فلا يسعنا التقاط تركيب اصوات القصيدة الا إذا تكرر هذا التـركيب». وهذا الأمر قاد جاكوبسون إلى الأهتمام بابحاث سوسير حول الجناس التصحيفي Anagrammes، فيقول: «في القصيدة تتجاوب الأطراف مع بعضها بعضاً بشكل او بآخر وتقوم وسائل اللغة الشعرية بإخراجنا من تتابع وخطية Li-néarté اللغة العادية. وفي قصيدة «الغراب» لادغار آلان بو، يكشف جاكوبسون عن التشابهات والأختلافات الصوتية والدلالية. والتوازي يدخل في اطار النحو خصوصاً حينما يقوم الكاتب بتنويع بنية الجملة ذاتها. لذا غالباً ما يستشهد جاكوبسون بالشاعر هوبكنز فيقول: «ان في بنية القصيدة توازياً واحداً متصلاً وكلمة(بيت شعر) تعني الرجعة (من اللاتينية Versus). «وفي الشعر يكمن جوهر التقنية في الرجعات المتكررة». كما يقوم التوازي بمزج المتغيرات مع الثوابت اذ «بمقدار ما يكون تمييز التغييرات صارماً، بمقدار ما تظهر فاعلية التنويعات وقابليتها على. ان تكون مدركة. ولاشك في ان التوازي المعمّم يقوم حتماً بتنشيط كافة مستويات اللسان (...) وهذا التشديد على البُنى إلفونولوجيّة والنحوية والدلالية عبر ردود فعلها المتعددة الأشكال، لايقع فقط في حدود الأشعار المتوازية بل يمتد، عبر توزعها إلى السياق كله ومن هنا يبرز الطابع الدال للنحو». ويتحدد التشابه من خلال العلاقات التي تعبر عن نفسها في الواقع عبر التركيب» Syntax. وفي مقالته حول «التوازي النحوي» ١٩٦٦، يقول جاكوبسون: باننا نعرف ان التوازي يمكن ان يكون تشبيهياً او استعارياً (..) وكذلك فان المستوى التركيبي يعطينا نمطين من المزاوجة COUPLAGE، فاما ان يقدم البيت الثاني نمطاً مشابهاً للسابق، او انهما يكملان بعضهما بعضاً باعتبارهما عنصرين متجاورين في

البناء النحوي نفسه». اما مقالته الشهيرة، المنشورة عام ١٩٦٠. فتحدد الشكل الدقيق الواجب اتباعه لتطبيق النحو على الشعر (شعر النحو، ونحو الشعر). ذلك ان المفاهيم النحوية تطبق بشكل افضل، على الشعر لانها اكثر تجليات اللغة شكلنة» وان تكرار الصورة النحوية نفسها إلى جانب الصورة الصوتية، يشكل المبدأ الأساسي للعمل الشعري. ومن هنا برزت طريق جديدة في دراسة الشعر «ويشكل التفاعل من خلال اشكال التكافؤ والأختلاف، بين المستويات التركيبية والصرفية والمعجمية، ومختلف انواع التجاور والتشابه والترادف والتضاد، على المستوى الدلالي، ظواهر تحتاج إلى تحليل منتظم ضروري لفهم وتفسير مختلف التراكيب النحوية في الشعر». وتتضمن دراسة التوازيات المنظومة والمعجم، كما يشكل عودة البنية النحوية نفسها وسيلة شعرية ناجعة». ومن بين الفئات النحوية التي يمكن ان تتوازى «هناك مجموع اجزاء الخطاب، كالأعداد والأجناس والحالات ودرجة الدلالة والزمن والمظاهر واشكال التصريف في الأفعال وتوزيع الكلمات إلى مجردة وأخر ى محسوسة حية او جامدة، واسماء العلم او الأسماء عامة وصيغ التأكيد والنفي.. الخ» وفي القصيدة التي تخلو من الصور، تغدو «الصورة النحوية» مسيطرة على ما عداها. وكما هو الحال في الرسم فان الهندسة تتطابق مع اللون. وتقوم قوة التجريد التي يتمتع بها الفكر الأنساني بزيادة فرض الصور النحوية على الكلمة..

في مقالته التي تحمل عنوان «اللسانيات والشعرية» (١٩٦٠) يرسم جاكوبسون اكمل لوحة لابحاثه الشعرية. اذ يقوم فيها بتعريف الشعرية ونظرية الوظائف والتوازي ومبدأ الغموض ويقول «تهدف الشعرية قبل اي شيء إلى الأجابة على السؤال التالي «ماالذي يجعل من الرسالة الكلامية عملاً فنياً؟.. وإذا كانت اللسانيات علم بنى اللغة

فان الشعرية تشكل احد فروعها. وتتميز بحسب هذا الأدعاء العلمي، عن النقد الأدبي (يقصد جاكوبسون النقد الراهن) فنحن لانطلب إلى دارس الأدب بان يجعل وصف الجماليات الداخلية للعمل الأدبي يحل محل الحكم الذاتي. لان مثل هذا الوصف يتميز عن النقد كما تتميز الأصواتية عن علم تصويب اللفظ Orthophonie وتقوم الدراسات الأدبية بمعالجة القضايا السكونية اي الأنتاج الأدبي في حقبة زمنية معينة والتقاليد الأدبية التي ظلت حية او تم احياؤها، كما تعالج القضايا التطورية لكن يمكن للدراسة التاريخية ان تصادف، بالأضافة إلى التغيرات، عوامل تكون دائمة. والشعرية التاريخية مثلها مثل تاريخ اللغة، يمكن ان تفهم على انها بنية فوقية تقوم على مجموعة الأوصاف السكونية المتتابعة».

وبعد ان قام جاكوبسون بتعريف الشعرية، فقد عرض نظرية الوظائف التي تشكل محصلة اربعين عاماً من التمحيص (في مسائل الشعرية). وفي هذا انظر مقاليه **الشعر الروسي الجديد**، ١٩٢١، وماهو الشعر ١٩٣٣-١٩٣٤ وهما مدرجتان في كتاب **مسائل الشعرية** وهنا لابد من ان نذكر بنظرية الأتصال حيث يقوم المرسل ببث رسالة إلى المتلقي وهذه الرسالة تفترض وجود سياق او (مرجعية) ومدونة (شيفرة) مشتركة، وتماس وقناة مادية وارتباط نفسي. وكل من هذه العوامل يولد وظيفة لسانية مختلفة عن الأخرى، لكن الرسالة تستخدم عدة وظائف متنوعة في مرتبيتها . وعلى هذا يمكن ان نميز:

الوظيفة التعبيرية او الأنفعالية وتتركز على المرسل الذي يسعى إلى التعبير «مباشرة، عن موقف الفاعل ازاء ما يتحدث عنه»والأنفعال يكون حقيقياً او مصطنعاً» وفي اللسان تتكون الطبقة الأنفعالية.. الصافية من حروف او ادوات التعجب ويكون هناك معلومة انفعالية (كالسخرية او الغضب) تنصاف إلى المرجع. وهنا يستشهد جاكوبسون

بستانيسلافيسكي الذي جعل الآخرين يرددون عبارة «هذا المساء» بخمسين طريقة مختلفة..

-الوظيفة الندائية: وتتوجه إلى المتلقي وافضل تعبير عنها هو النداء والأمر..

-وظيفة استمرارية النداء: وهي التي توقف الأتصال او تحافظ على استمراريته (الو.. حسناً، طيب الخ..) وهذه الوظيفة هي أول ما يتعلمه الأطفال..

-الوظيفة الماوراء لغوية: وهي الوظيفة التي تتحدث عن اللغة بحد ذاتها حتى اللسان الدارج (كالشرح او التفسير النحوي) بينما تتحدث اللغة الموضوعات عن الموضوعات..

-الوظيفة الشعرية: وتتركز على الرسالة بحد ذاتها ولحسابها الخاص او على الجانب الملموس من العلامات بمعزل عن الأشياء التي تدل عليها. ولايمكن تقليص مجال الوظيفة الشعرية إلى الشعر وحده ولا ارجاع الشعر إلى الوظيفة. في اللغة تسيطر الوظيفة الشعرية دون ان تلغي الوظائف الأخرى وتقوم هذه الوظيفة في المجالات الأخرى بدور ثانوي. ومن جانب آخر فان التحليل الألسني للشعر لايقتصر على الوظيفة الشعرية لان مختلف الأجناس الشعرية تقتضي وجود الوظائف الأخرى فالشعر الملحمي أو الشعر المكتوب بضمير الغائب يفترض وجود وظيفة مرجعية.والشعر الغنائي أو المكتوب بضمير المتكلم يتطلب وجود وظيفة انفعالية، أما الوظيفة الندائية فيقتضيها الشعر المكتوب بضمير المخاطب..

«لكن تبعاً لاي معيار لساني يمكننا التعرف تجريبياً على الوظيفة الشعرية؟ وما هو العنصر اللازم وجوده في العمل الشعري؟ للإجابة على هذين السؤالين لابد من ترك الطريق المباشر واعتبار انه هناك صيغتين اساسيتين في ترتيب السلوك الكلامي هما الأختيار (ويتعلق بمحور

الأستبدال) والتركيب Combinaison (الذي يرتبط بمحور التتابع) ينجم الأختيار على اساس التعادل والتشابه واللامماثلة والترادف والتضاد. بينما يقوم التركيب وبناء المقطوعة على اساس التجاور. تقوم الوظيفة الشعرية باسقاط مبدأ التعادل في محور الأختيار على محور التتابع (التركيب).. وبهذا يرقى التعادل إلى مستوى يكون فيه وسيلة أساسية لتشكل المقطوعة. وفي الشعر يكون كل مقطع شعري على علاقة تعادلية مع كافة المقاطع الأخرى، أي أن النبر يرتبط بالنبر بالطويل والقصير بالقصير، وتتحول المقاطع إلى وحدات للقياس». وفي الشعر تصبح المقطوعات قابلة للقياس تبعاً لمبدأ تساويها في الديمومة Isochronie او في التدرج.

وفي الجملة التالية التي تدل على انتصار يوليوس قيصر «جئت، ورأيت فانتصرت Vini,vidi,vici» نرى ان تناظر الأفعال الثلاثة التي يتشكل كل منها من مقطعين والتي تتشابه فيها اصواتها الأبتدائية، كما تتشابه اصواتها النهائية، مما يعطي البيت روعته في الرسالة الساخرة» اضف إلى ذلك» ان» قياس المقطوعات هي الطريقة التي لايمكن تطبيقها في اللغة بمعزل عن الوظيفة الشعرية». كما ان زمن السلسلة المنطوقة يولد فيها تجربة تشبه تجربة تشبه تجربة الزمن الموسيقي. وهنا يستشهد جاكوبسون بجيرالد مانلي هوبكنز حين يعرف الشعر بقوله: أنه عبارة عن خطاب يكرر نفس الصورة بشكل كلي أو جزئي»..

وعلى هذا فالشعرية هي «جزء من الألسنية تقوم بدراسة الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة» وما القافية سوى حالة خاصة من القضية الأساسية للشعر. وإذا شئنا البحث عن التوازي الذي يضم -كما رأينا- المقارنة والتشبيه والمثل Parabole والنقيضة Antithese والتضاد، الخ، فنحن» واجدوه في المخالفة «لان كل

قطعة من الوحدات الدلالية في الشعر تسعى إلى تشكيل معادلة ويكون اي عنصر من عناصر المقطوعة عبارة عن تشبيه.

وهناك جانب أخر للرسالة الشعرية، اقتبسه جاكوبسون عن امبسون Empson مؤلف (سبعة انماط من الغموض) هو الغموض، حيث لايكتنف الغموض الرسالة فقط انما أيضاً المرسل والمتلقي (مثل ضمير المخاطب او ضمير المتكلم في الشعر الغنائي) وهنا فان الأحالة إلى الواقع لاتتحطم بل تتضاعف كما تقول القصص الماجوركية*: «كان يا ماكان» لذا يمكن تكرار الرسالة الشعرية بشكل غير محدد لانها لاتستمر ولاتزول لدى ابلاغها للآخرين . وفي النثر أو «النظم غير الشعري تكون أشكال التوازي أقل تحديداً وانتظاماً وليس فيها صورة صوتية مسيطرة، أي أن النثر يثير أمام الشعرية قضايا معقدة كما هي الحال دائماً بالنسبة لظاهرة الأنتقال في الألسنية.

ففي النثر الأدبي «يقع الأنتقال حصراً بين اللغتين الشعرية والمرجعية» على أعتبار أن النثر الواقعي يرتبط بالأستعارة. وبعد ان يذكرنا جاكوبسون بوجود مصادر شعرية تختفي في البنية الصرفية والتركيبية للغة اي في «شعر النحو» يؤكد مستنتجاً بان «الشعز ليس عبارة عن اضافة التزيينات البلاغية. إلى الخطاب لإنها تقتضي إعادة تقويم شاملة له ولمكوناته (...) «وفي الشعر يتحول كل عنصر لغوي إلى صورة من صور اللغة الشعرية» وعلى هذا فلا يمكن لأي مختص في الأدب أن يتجاهل الألسنية مثلما لايمكن للألسني تجاهل الشعر.

بقي أن نبين كيف قام جاكوبسون بتطبيق نظريته عبر تعليقه على عدد من القصائد (وكتابه : مسائل في الشعرية يتضمن بشكل خاص، تعليقاً بالأشتراك مع كلود ليفي

(*) نسبة الى منطقة في اسبانيا، قامت فيها مملكة استمرت من عام ١٢٧٦ وحتى عام ١٣٤٤(م).

شتراوس على قصيدة القطط لبودلير، وهو تعليق اثار الأعجاب عام ١٩٦٢) وشرحه لقصيدة الشجن رقم ٤ Spleen لبودلير أيضاً ، يقدم تفريعات متناظرة عن طريق مقارنة مقاطع الأبيات المزدوجة والمفردة، والمركزية والمحيطية، والسابقة واللاحقة والداخلية والخارجية الأبتدائية والنهائية وثم يعني بالتقسيم النحوي المزدوج للقصيدة حيث نرى ان الرباعيات الثلاث الأولى تتكون من جمل معطوفة على بعضها بعضاً أما الرباعيتان الأخيرتان فهما عبارة عن جمل مستقلة أو رئيسية. وفي تحليله لاحدى قصائد دانتي يأخذ

جاكوبسون المدونة الهندسية للسونية* Sonnet بعين الأعتبار وذلك عن طريق مقارنة كل مقطع بالمقاطع الثلاث الأخرى، ثم ينتقل إلى البنية الكلية للقوافي والعناصر النحوية والمستوى الدلالي وبالتالي فان الخلاصة تتركز على دور النحو والهندسة في الشعر والرسم. وفي دراسة له حول قصيدة Sinostre Vie للشاعر دوبيللاي نجد ان الحركة تختلف لكنها تتركز بشكل خاص على النحو:كالمصادر، والفعل، والمقاطع، والدلالات النحوية، والجمل والأفعال والصفات الضمائرية. والأسماء، والصفات والأجناس النحوية، والأبيات الشعرية، والقوافي، والشكل الصوتي والرؤية الاجمالية (وهو في هذا يعارض وجهة نظر سبيترز) وقد كشف التحليل البنيوي لاحدى قصائد شكسبير عن «وحدة اكيدة لأعتراض عليها أو إزاحتها عن إطارها الموضوعاتي والتأليفي» وهنا يصل الوصف الشكلي للأدب ذروته، وهو وصف سيترك أثاره على الشكليين والشعريين الفرنسيين اعتباراً من الستينات.

(*) كانت تعني لسكان شمال وجنوب فرنسا في القرن الثالث عشر «اغنية قصيرة»، وهي قصيدة مؤلفة من اربعة عشر بيتاً تتوزع على اربعة مقاطع المقطعان الاوليان هما عبارة عن رباعيتين تنتهيان بقوافي متعانقة، والمقطعان الاخيران هما من النوع الثلاثي تنتهي بثلاثة انواع من القوافي، القافيتان الاخيرتان منتظمتان...(م).

الفصل الثاني
النقد الالماني

فقه اللغة الرمانية

انتج الادب الالماني، داخل الجامعة ثم بعد هجرة الأدباء تحت الحكم النازي منذ عام ١٩١٥، اعمالاً اساسية جددت النظرة الشاملة للدراسات الادبية نظراً لما تمتعت به من منهجيّة وروح توليفية (تركيبية) عريقة التقاليد. وخير من يمثل هذه المدرسة نذكر:غوندولف Gundolf وكورتيوس Cur-tius واويرباخ Auerbach وسبيتزر Spitzer.

غوندولف (١٨٨١-١٩٣١):

يعتبر فريدريك غوندولف، الاستاذ في جامعة هايدلبرغ وصديق كورتيوس احد اكبر نقاد الادب في هذا القرن، نظراً لتأثيره الكبير، ليس على ابناء وطنه فحسب، وانما ايضاً على ناقدين فرنسيين كبيرين هما: مارسيل ريمون (الذي يدين له بذلك في كتابه:**الملح والرماد**)، وجورج بوليه. وقد كتب غوندولف كتباً قيمة حول شكسبير (**شكسبير والروح الالمانية**) وحول غوته (في ترجمة وحيدة الى الفرنسية هي ترجمة جان شوزفي* ودار نشر غراسيه، وكان

(*) Chauzuhhc دار النشر.

غوندولف يولي اهتماماً كبيراً الى وحدة المبدع عبر عمله «تلك الوحدة الروحية والجسدية التي تظهر كحركة وكشكل في ان معاً» وهو يعتبر ان دراسة السير غير كافية لان «الفنان لايكون فناناً الا بمقدار ما يعبر عنه في عمل فني». واكد غوندولف قبل مالرو على ان الفنان يعيش في جو يختلف عن الجو الذي يعيش فيه الفنان، لان هذا الأخير يتصور مثلاً بان شكسبير يحاكي الواقع، بينما «الفن هو محاكاة للحياة بمقدار ما هو حدسها» والفن شكل اولي من اشكال الحياة، وهو بالنتيجة لايستعير قوانينه من الدين او الاخلاق، ولا من العلم او من الدولة، التي هي اشكال اخرى او اولية او ثانوية من اشكال الحياة».. فلكي نفهم غوته لابد ان «نعيشه بكامله من جديد قبل التجرؤ على تصنيف انتاجه» ولايكفي ان تعتبر اعماله مجرد اعترافات. فهذه الكلمة لايمكن ان تشير الى عملية تمخض الفنان عن عمله، وليس عملية تمخضه عن عدد من المضامين. اما المادة التي يستخدمها الفنان فهي الفكر، بينما تكون مادة المبدع هي الحياة من خلال اللسان .وتنطوي «مهمة مؤرخ الادب على ان يفسر بالكلام ما عرضه غوته كلامياً عن طريق الصورة» وهنا لابد من التواضع «فاصفر صورة يقدمها الشاعر الحقيقي، ليست في نهاية المطاف، اثمن من اكثر الدراسات علمية التي توحي بها. والمنهج ليس غاية بحد ذاته، والشعراء العظام ليسوا فئران تجارب» لان الموهبة النقدية لابد ان تنشأ من «حدث» ومن ضرورة خاصة جداً».

ان المشكلة التي تطرحها دراسة العمل باعتباره كلاً واحداً تكمن في ان هذا العمل يقدم، ظاهرياً، تفاصيل وقصة وتعددية. كيف ننظر مثلاً الى المراسلة؟ وكيف نقيم المقابلات التي تجرى مع الفنان؟ «فالتعابير اللاارادية تكشف لنا عن علاقاته السلبية، اما التعابير الارادية فتكشف لنا عن علاقاته الايجابية او الفعالة» والرسائل

تبيّن لنا الانسان الذي نراه» وليس ذلك الذي «يرى»..

ولكن كيف يمكن للعمل الذي هو من شأن الزمن، ان ينتشر في الافق على شكل «صورة»؟ يمكننا حل التناقض بان نتمثل التطور على انه «اشعاعات كروية صادرة عن مركز، وليس بشكل خطي افقي. ووظيفة ابداع الصور تكمن في الاندفاع، وفي الاشعاع وفي التحول اما بالنسبة للافق فهي تكمن في كرويته. كما يمكن القول بان الاعمال (الفنية والادبية) هي عبارة عن حلقات من جذع شجرة، اي المناطق السنوية للتطور.

في معالجته لمفهوم النوع (الادبي) يقابل غوندولوف الكاتب القديم الذي يصل بالنوع الى كماله، بالفنان الحديث «الذي يفجر هذا النوع. وهناك في العمل عناصر غنائية ورمزية ومجازية وهي ثلاث طرائق تقوم على صياغة المادة» فالغنائية تتشكل من وجود الشاعر وتجربته (لان) مفهوم التجربة هو مفهوم اساسي اذ ان «تجربة الربيع» هي مادة الفنان وليس الربيع بحد ذاته. اما الرمزية فتستحوذ على المادة الغريبة وتنظمها «الرمز او الصورة هو كل شيء له مضمون محدد يعبر عنه ويمثله «وهناك نوعان من الفنانين: فنان يشد العالم اليه (دانتي) واخر تعبيري ينتشر في العالم (شكسبير) «الاول يحس كما لو كانت أنّاه مركز العالم ورمزه»، اما الثاني فيجعل من العالم رمزاً له بعد ان يكون قد انفق اناه فيه: الاول «يتألم لعدم اكتمال العالم الذي لايستجيب للقانون الطبيعي لكينونته الخاصة» اما الاخر «فيتألم من امتلاء اناه «ويسعى) الى التحرر بجعل هذا الانا يأخذ حيزاً ما» اما المجازية فتعيد لصق قطع العالم المتناثرة. والاعمال المجازية هي التي «تنتصر فيها تجربة الثقافة» اما تجربة الشاعر المبتكرة وانفعاله فيختفيان ولا يظهران فيها الا من خلال الاشكال والصيغ فمثلاً يمكننا ان نجد الحالات الثلاث السابقة بشكل دوري ..

إذاً فالأمر يتعلق بنقد موروث عن الرومانتيكية والفلسفة الالمانيتين، لكن صرامتها وشحنتها النظرية وميولها الى المفاهيم والتعارضات والتعريفات تبقى مثالاً يحتذى بين ديلتاي Dilthey وادورنو Adorno، وبين كورتيوس واويرباخ. وفي هذا نحيل القارىء الى تحليل (غوته) للدعابة والهجاء (اعمال غوته، ج١، ص ص ٢٢٢- ٢٣٩- منشورات غراسيه Grasset) او للدراما او القصة والرسالة (المرجع نفسه، ص ٢٥٩-٢٦٩). واكبر درس يبقى حول وحدة التجربة ووحدة الرؤية- وهي مالانكتشفه «في المواضيع المزعومة او في المشاكل بل في الاسلوب و في طريقة القول والاختيار واللمس» وهذه الوحدة ليست سكونية انما ديناميكية. فعالم غوته يتكون من القوى، على الصعيد الداخلي، ومن المظاهر على الصعيد الخارجي. وهو شاهد على الصراع الملازم لطبيعة غوته ولتجربته الثقافية: «فمهما بلغ تنوع تلك المواد والاشكال فان غوته لم يبدع شيئاً قط الا طبقاً لنفس المضمون اي طبقاً لعلاقة هواه Soi الاني بالكل المتحرك(...) ونحن واثقون بانه ما من عمل من اعماله يخلو من هذا الصراع الاساسي، وما يعالج مواضيع مختلفة» اذن سنبحث عن صراع مؤسس وعن مبدأ وحيد للجهد المبذول في العمل الذي سندرس فيه التجليات الادبية المختلفة في كل مرة. وان قوة هذا النقد الذي يضيف تذوق المفاهيم والمقولات الى سعة المعلومة.. انها مواجهة موسيقي الحجرة الفرنسية بأوركسترا ڤاغنيرية* او ماهليريه*.

(*) نسبة الى ڤاغنر وماهلر

ريشار ڤاغنر Wsgner: موسيقي الماني ولد في لايبزغ (١٨١٣ -١٨٨٣) وهو عبقرية موسيقية قوية، كتب اشعار موسيقاه بنفسه وكانت مستقاة من الاساطير القومية الجرمانية. وقد قام بتعديل المفهوم التقليدي للأوبرا وذلك بربطه الشعر بالموسيقا وبالرقص. وتغص موسيقاه بالرموز..

غوستاف ماهلر Mahler : موسيقي وقائداً اوركسترا نمساوي ولد في كاليست (مورافيا) .١٨٦٠-١٩١١.

ارنست- روبير كورتيوس (١٨٨٦- ١٩٥٦)

كرس كورتيوس الجزء الاعظم من مؤلفاته لفرنسا والباقي لاوروبا ويتضمن مسرد كتاباته الذي جمعه ريشاردز تحت عنوان (الحداثة والقروسطية والنزعة الانسانية، بحث بيبليوغرافي لفهم اعمال كورتيوس نشر ماكس فيمرفيرلاغ تونجت .١٩٣) ثلاث مئة واثنين مئة واثنين وعشرين رقماً منها ثماني عشرة مؤلفاً، وست ترجمات (ثلاث منها لاندريه جيد) ومائتين وثمانين مقالة وملخصاً. وستة اجزاء من المراسلات. ومن مؤلفاته الاساسية: **فرديناند برونيتيير** F.Brunetiere (ستراسبورغ، ١٩١٤)، **وموريس باريس والقومية الفرنسية، وبلزاك** Balzac (١٩٢٣، ترجم عام ١٩٣٢)، **والروح الفرنسية في اوروبا الجديدة** (شتوتغاوت، ١٩٢٥) وفيه دراسة عن بروست تؤلف الفصل الاول من كتابه «**الادب الاوروبي والعصر اللاتيني الوسيط** (بيرن، ١٩٤٨وترجم في باريس عام ١٩٥٦) **ودراسات نقدية في الادب الاوروبي** (برن ،١٩٥، ١٩٥٥، وترجمته الفرنسية التي نشرت في باريس عام ١٩٥٤ عند غراسية، ظلت ناقصة). كما كتب عدة مقالات باللغة الفرنسية منها: **تأثير الادب الفرنسي على الخارج** نشر في مجلة **الاخبار الادبية**، ٣ك٢- ١٩٢٥)، **فاليري** لاربو نشر في **المجلة الجديدة**، ١٥ ايار ١٩٢٥)، **شارل دوبو** (نشر في المجلة الجديدة، ١٥، تموز ١٩٢٦) **الحضارة والنزعة الجرمانية** (مجلة جنيف، نيسان ١٩٢٧)، **لوي اراغون** (المجلة الجديدة، ١٥ك٢- ١٩٢٦)، **حول مارسيل بروست** (دفاتر الجنوب، اذار ١٩٢٨) **هجران الثقافة** «ن، ر ف: المجلة الفرنسية الجديدة ك١- ١٩٣١) «جمالية نيتشه» (ك٢: ١٩٣١)، **غوته او الكلاسيكية الالمانية** (المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٣٢) والنزعة الانسانية كمبادرة (المجلة الفرنسية الجديدة، ت٢: ١٩٣٢)، **صداقة جيد**

Gide (بمناسبة حفل تكريمه، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٥١) ان اتساع الموضوعات التي عالجها كورتيوس يوضح لنا بان هذا العقل الموسوعي لم يترك شيئاً الا وتطرق اليه. ولم يقم كورتيوس، صديق فرنسا وعدو النازية بنشر اي عمل (مجلد) بين ١٩٣٣ و١٩٤٥ ولم يكف عن معارضة الايديولوجيا النازية بنشر منوعات كتابية حول مؤلفاته كما جرت العادة.

المراسلات التي تبادلها مع جيد وديبو ولاربو (فرانكفورت، كلوسترمان، ١٩٨٠) تعتبر وثيقة نادرة حول حياة عالم كبير وتمكننا من تحديد فكره (كالمراسلات المتبادلة بين مارسيل ريمون وجورج بوليه).

في عام ١٩٢١ كتب كورتيوس الى جيد يحضّه فيها على «المحافظة على دوره كوسيط فكري بين بلدينا وهو دور ليس بالسهل من الناحية المادية بسبب الجهل المتفشي حيث يستحيل عليّ الحصول على الكتب والمجلات التي قد احتاج اليها- وهو ليس سهلاً من الناحية المعنوية كذلك، بسبب تهجم المتطرفين اليمينيين واليساريين (على حد سواء) عليّ في كلا البلدين» ولم يستطع كورتيوس «حبس نفسه في جنسية واحدة(...) فاغلب البشر لايشعرون بالراحة الا في الضغوط التي يخلقونها لانفسهم عند الحاجة، او تلك التي يودّون فرضها على الاخرين. اذ ليس هنالك اروع من الطيران الحر اللامحدود» حيث ترى نفسك متحركاً في المكان كما تتحرك في الزمان. ان كتب كورتيوس الاولى حول فرنسا والموجهة الى الجمهور الالماني، قد قدمت اولاً معلومات حول علاقات «وفية كاملة ودقيقة» كما يقول ديبو (١٩٢٣). وبلزاك الذي ابدى كورتيوس نحوه ولعاً شديداً قد استوعبه كلياً» ويشكل نوعاً من «البحث عن المطلق» وقد قدمه «بشكل واضح وجديد جزئياً» فهو يقترح اذن «نقداً رفيعاً» لاتكون دراسته اختصاصيّة او جامعية انما «بروح

نيـرة ويقظة بشكل شـامـل تخـتـلـط بـالحـيـاة المعـاصـرة للادب الفرنسي» وذلك ان «الناقد الذواق لايحده ماضٍ» ومن هناك يختلف عن المؤرخ الصرف (١٩٢٥) وكان كورتيوس لايشعر بالارتياح في المؤسسات اذ انه حينما قدم الى باريس لالقاء محاضرة في السوربون عام ١٩٣٠. التقى ببعض الأصدقاء هناك الذين «لولاهم لكان جو السوربون يتعبني حتماً. ربما لان المؤسسات كافة هي مؤسسات غير ظاهرة اذا ما سلطنا عليها عقلنا، ولايمكن للحياة الروحية ان تتفتح في الاطر الاجتماعية المصبوغة كلها -دون استثناء- ببؤس الشرط الانساني».

وهنا تكمن صعوبة الحياة «لديَّ القليل جداً من الطموح (...) وانا احب الصمت احب الحياة الخفية.. واذا كانت لاعمالي قيمة معينة فانها ستبقى بعد عشرين عاماً. ان رغبتي الوحيدة هي انجاز العمل الذي اردته لنفسي ببطء وعلى مراحل متتالية وانا لااحسب بالسنوات انما بعشرات السنين» (١٩٢٤). ولقد اصبح كورتيوس فريسة الانهاك العصبي» مرض الكتاب المهني» وظل يعاني من ذلك خلال ثلاثين عاماً (١٩٤٨). اما فيما يتعلق بمنهجه فهو يستبعد اولاً «علم نفس الباحثين المتخلفين والمتعبين المهتمين بالمقابلات وبنشر الغسيل الوسخ، وهنا المح الى بعض نابشي الكهوف الذين يركبون قصة فريدريك التي اصبحت حاملاً بسبب اعمال غوته وذلك انطلاقاً من شهادات عديمة القيمة وهذا كله حشو كريه» وعلى عكس ذلك «فلاشيء اكثر صحة للروح من الاقتراب من ارض بور واكتشاف عدد من البواعث الجديدة للتعبير عن الاعجاب بعمل معروف لكنه مهجور» (بخصوص رولان الغاضب Roland Furieux). وظلت فكرة استعادة الوحدة في عمل او حقبة او ادب ما. حلم كورتيوس «فحينما نحيا ونفكر فتلك من حاجات النفس الغامضة القوية، المبهمة والعميقة. انه اتجاه يزيد نشاطاتنا الارضية عظمة في الوقت

الذي يتجاوزها فيه. انها طريق الزمت نفسي بالسير عليها» (١٩٣٠) واذا اعتبر جويس «بمثابة اعظم حدث ادبي في القرن العشرين» (١٩٣٠) فقد بدأ اعتبار من عام ١٩٣٥ بدراسة دانتي والعصر الوسيط فيقول: «لم تعد عندي الرغبة في متابعة الواقع مستثنياً من هذا اليوت الذي أتابعه منذ عشرين عاماً» (١٩٤٧). وقد دفعه حرصه على فنه عند نهاية حياته الى التفكير بوضع منتجات من النقد القديم وحتى ايامنا هذه. لكنه لم يتمكن من انجاز مشروعه هذا، الا اننا نجد شواهد كثيرة متناثرة في كتبه.

ولكي نعرض عمل كورتيوس، سنبدأ بكتابه **دراسات حول الادب الاوروبي** (ترجمة الى الفرنسية هنري جوردان عام ١٩٥٤)·فنرى فيرجيل كواحد من عظماء ثلاثة (درسهم). وقال بانه لابد «من اخراجه من بين ايدي الاساتذة». ثم نكتشف عنده ايضاً مفهوماً اساسياً هو مفهوم المدة الطويلة:«اذا شئنا ان نعطي فيرجيل حقه من التقويم فلا بد من العزوف عن التدرجات التي اعتادها معاصرونا، والا نكباب على مساحات واسعة من الزمن» ولن نفهم فرجيل اذا بقينا «مرتبطين بالمذهب الجمالي المهترىء حول اصالة العبقرية».

في دراسته «غوته ناقداً»(١٩٤٩) يحدد كورتيوس مذهبه في النقد، وحينما قام النقد الالماني (١٧٥٠ - ١٨٣٠) تبددت عظمته في فهم واظهار مجمل التقاليد الاوروبية». واذا كانت الفلسفة هي «فكر الفكر» بالنسبة لشليجل، فان النقد هو «ادب الادب» «فالنقد هو شكل الادب الذي موضوعه الادب نفسه» لكنه ايضاً الشكل الذي يؤثر باقل عدد ممكن من الناس من ذوي النظرة السعيدة(١٩٢٩).

على الصعيد العملي كان يمكن «لاعادة بناء العالم الروحي انطلاقاً من اللغة» كما يقترح كورتيوس بالنسبة (لدراسة) غوته، ان تشكل برنامجاً[٤](١٩٤٩) وهكذا بعد ان عاد

في عام ١٩٥٠ الى ماكان قد كتبه عن بلزاك عام ١٩٢٣، ويذكرنا الناقد مستنكراً الظلم الذي وقع ضحيته بلزاك (حينما اعتبر عبقرياً فذاً انما بذيء يفتقر الى الدقة السيكولوجية والى الاسلوب). ونظراً لاعجابه الشديد «بعظمة بلزاك التي لامضارع لها» فقد اعتبر ان عمله» هو بمثابة عالم كان ينبغي دراسة بنيته» وكان السريكمن في التجربة الرؤيوية التي تعود جذورها الى ايام طفولة بلزاك (ص ٨٤) وقد خطرت ببال كورتيوس فكرة الانطلاق من الروايات الفلسفية التي كتبها بلزاك مثل (لوي لامبير وجلد الحزن) امام ناظري وحدة مدهشة» ان البنية والوحدة والسر هي كلمات النقد الاساسية كما يراها كورتيوس..

لقد صاغ ناقدنا مفهومه للتاريخ الادبي في نص كتبه عام ١٩٥٠ حول بلزاك تحت عنوان (دراسات في الادب الاوروبي، ص ٩٢) فيرى ان الكتب المدرسية تجزىء الادب الى تيارات (رومانتيكية وواقعية ثم طبيعية واخيراً رمزية وهي مخطط اولي مصطنع ومبتذل «انما يمكن تفسير الادب بما اعتدنا عليه من تجزيء للادب العالمي تبعاً للالسن وحب الشعوب والعصور وتقسيمها الى مقطعات وهو امر يفقدنا **الرؤية الجمعية**. ان فكرة اعادة انتاج الواقع اليومي ليست من منجزات القرن التاسع عشر اذ انها موجودة في الشعر الهيليني وفي الرواية اللاثينية ابان الفترة الامبراطورية وفي المطولات الايسلندية (الساجا Sagas) في القرن الثاني عشر كما نجدها عند شوسير ورابليه وسرفانتس وفيلدنغ. لقد بدأت الواقعية في الفنون التشكيلية مع الرسوم على الصخر ابان العصر الحجري. (اذاً فهنالك اتجاهات واقعية في كل العصور وفي كل الاصقاع وهناك العشرات ان لم نقل المئات من الواقعيات التي تختلف عن بعضها بعضاً من حيث الطبيعة والاحساس والتقنيات. وسيتعلم علم الادب وكذلك تاريخ الفن تمييز

هذه الواقعيات بالتدرج» وسيقوم كورتيوس بعرض هذه التمييزات لاحقاً اثناء بحثه عن السبب الكامن وراء كل واحدة منها (ص ٩٣).

ان فكرة الشمولية (التي وجدها عند بلزاك والتي كانت وراء كتابه العظيم الصادر عام ١٩٢٣) تشكل اساس الفكر عند كورتيوس (كل شيء متماسك عند بلزاك ص ٩٧) وكتابه المفضلون يعبرون عن شمولية العالم. نذكر منهم ڤيرجيل ودانتي وغوته، ومن القرن العشرين: بروست وجويس واليوت وكلوديل. وهذا يعني طرح قضية «التدرج وتنوعاته» ومنذ عام ١٩٢٠ وحتى عام ١٩٥٠ كانت اهمية بلزاك تتعاظم بفضل بروست على الارجح «لان وصول الفنان العبقري من شأنه ان يلقي نوره على الفن بما في ذلك فن الماضي الذي يسلط عليه ضوءاً جديداً».

وهي ظاهرة طالما اعتاد الفن اهمالها وحينما وجد كورتيوس عند امرسون Emerson، حركة الشمولية البلزاكية اقام «صلة روحية» جديدة بين الكتاب الذين تجمعهم رؤية واحدة للعالم (هنا رؤية الوحدة الكونية) فيقول : «كان امرسون مثل نيكولادي كو، وليبنز، وهيجل وبلزاك وغوته. من بين ممثلي هذا المفهوم حول العالم، والذي سماه غوته بالنزعة الشمولية Totalism والنزعة التناغمية HARMONISME» (امرسون ١٩٢٤، في كتاب دراسات اذ ان المطلوب هو ان نعرف عدة اداب وعدة ثقافات كما هو الحال بالنسبة لأورتيغا ايغاسية Ortega.y Gasset الذي رسم كورتيوس لوحته في كتابه دراسات...

ان الفنان هو الذي يخلق الحياة عن طريق الاشكال وهكذا يجد نفسه متحداً بقوى الحياة الاساسية وبالتالي بقوة اكثر واقعية وديمومة من الاسواق والالات» هذا ما كتبه كورتيوس عام ١٩٢٩ حول هوفمانشتال Hofmannsthal حيث بين انه يتجاوز النزعة الجمالية Esthetisme ليلتقي بشمولية

العالم والذي يمثل ادبه الحياة القومية (الادب هو حيز الامة الروحي) اي انه لايمثل الامبراطورية النمساوية الهنغارية فحسب انما العالم اللاتيني كله. ان هوفمانشتال هو فريد من نوعه لانه كدس في كنزه الملكي اثمن النفائس التي عثر عليها في اللغات وفي روح البلدان اللاتينية» واذا كان هذا الكلام لايزال محافظاً على قيمته حتى اليوم فاننا ندرك كم كان اللجوء الى العالم اللاتيني يشكل بالنسبة لكورتيوس، عدو الديكتاتورية ترياقاً من سموم القومية الجرمانية لان النزعة الكونية تتناقض مع القومية النازية والكتاب الذين يعبرون عن الكونية هم وحدهم الذين يستحقون الدراسة.

هؤلاء الذين «لايحتقرون اي شيء تقريباً» كما كان يقول ليبنز وهذا لايعني اطراء لنقد الافكار بمقدار ما هو تقريظ للاشكال. ويقدم لنا عالماً ذا بنية منتظمة خالصة من كل تعقيدات المفاهيم الفلسفية. اننا نحب الافكار باعتبارها اشكالاً لان الشكل يلغي المشكلة ويقدم الجواب على ما لا جواب له» كما يقول هوفمانشتال.

في الشكل يجد النوع الدرامي مبرره من غوته الى هوفمانشتال وحتى كلوديل، ذلك ان الدراما هي شكل شعري «يمثل الوجود الانساني في علاقاته بمجمل العالم» وذلك عن طريق توحيد الشعر بالمسرح ويعطي هوفمانشتال مترجم كالديرون، يعطي كورتيوس الفرصة المناسبة لربط فيينا باسبانيا، وان يبين كيف ان هذه الاخيرة «تفهم العالم على انه النزعة الرومانية (البلدان الناطقة بلغات اصلها لاتيني .(م) ان قدرة كورتيوس على ابداع الجداريات العظيمة لاتقوده الي التعالي على الدراسات القصيرة المتعلقة بالافراد بل تراه يحلل موضوعاتها وتقنياتها» لانها الطريقة الوحيدة لتفسير كاتب معين (كالدراسات التي كرسها لبحث بروست وجويس وبار س وهسه Hesse).

وقد قوم كورتيوس عند هذا الاخير الكيفية «التي ينعكس فيها غموض الحكم على رخاوة الاسلوب» وهكذا فقد قام بتقليل أهمية شعر اليوت ذلك الشاعر الجليل العلامة فيقول «شعره مشبع بجوهر اللاتينية الدنيا وبايطاليي الـ Trecento، وبالاليزابيثيين وبالفرنسيين الهابطين «ان شعره قائم على تقنية فسيفسائية» تكمن خلفها تجربة شخصية مشبعة بالعلم الميثولوجي (الاسطوري). وهذه هي مشكلة الفكر في الشعر فالنقاد الذين يستعرضون افكار الشاعر يجعلون الجوهر الشعبي يتبخر بذلك، وطبيعة الافكار «هي طبيعة لانكترث لها، مثلما لانكترث بالمنظر الطبيعي الذي الهم الشاعر». وعوضاً عن التفكير بترجمة تلك الافكار ينبغي علينا القبول بغموضه. ويكفي ان ننظر الى الصورة ونحس بالانفعال (اضف الى ذلك انه بمقدورنا ادراك ظواهر التداخل النصي عند اليوت). وانطلاقاً من صورة «المنزل المتهدم» التي تتكرر في قصائد اليوت العديدة يتوصل كورتيوس الى «الكرامة الميتافيزيقية» حيث يعثر على تعريف للانماط وهو «موقف من تبهره الحياة بجميع اعراض انحطاطها وهو موقف يتجاوز الفرد لانه يمثل» ألم الازمنة الحديثة المعنوي الذي فرضته اللحظة التاريخية» وكما هو الحال بالنسبة للشكليين الروس فان الموضوع الايديولوجي ليس سوى هيكلاً لسلسلة من الصور وحالات النفس التي توفر لنا المتعة» وكما هو الامر بالنسبة لتينيانوف» فان الواقع والزمن يصبحان نسبيين في الرؤية الشعرية(...) والقول بان كافة الازمنة هي أزمنة مباشرة يعني حرمان الزمن من واقعيته (الرباعيات الاربع، اوليس). وقد حلل كورتيوس هذه الرباعيات تبعاً لبنيتها الموضوعاتية. وهذه البواعث الروحية والدينية والفلسفيّة تحيل الى روحانية فردية. ويعتبر هذا العمل من الناحية الفنية ناجحاً لقصائد مالارميه Mallarme الاخيرة او Finnegans wake لجويس (ويتساءل كورتيوس): «لماذا ينتج الفن الحديث اعمالاً من هذا النوع»؟.

ولسوء الحظ فان اليوت يسجن نفسه .مرة اخرى، في كلاسيكية جديدة ذات طابع بريطاني محض. وسيسمع مآخذ كورتيوس عليه عام ١٩٤٩، اذ يقول «ان واجب النقد هو المحافظة على مووث التقاليد الاوروبية.».

ان الجملة التالية التي سيكررها كورتيوس عدة مرات: «ينبغي ان نحيط بالموضوع من نظرة واحدة». تلخص مجمل طموحاته. وقد طبقها على بروست، الذي كتب عنه دراسة عام ١٩٢٥، وانطلق من سمات متميزة لاعادة بناء «الحياة الروحية» للكاتب، وأكد ان بروست لايقسم العالم الى واحد مادي وآخر نفسي، انما يوحّد بينهما بفضل اسلوبه « ان فن بروست يرمي الى تمثيل كامل لتجربتنا كما يريد تمثيل شمولية الواقع.» وتوجد هذه الشمولية في دراسته الجميلة عن بلزاك عام ١٩٢٣، اذ يقول عنه «ان رؤيته تحيط بكل الكائنات والاشياء وتحاول دمجها في وحدة شاملة».

وفي دراسته هذه يقطع علاقته بالثنائية التي كانت سائدة في عصره اي : حياة الكاتب ومن ثم اعماله. ويقوم بدراسة الموضوعات الكبرى في **الكوميديا الانسانية** مثل السر والسحر والطاقة والهيام والحب والقوة والمعرفة والمجتمع والسياسة والدين والرومانتيكية والعمل والشخصية والتأثير . وينطلق الناقد من التفسير الفلسفي الذي اعطاه بلزاك لعمله هذا لانه لايعتبر العمل الا تطبيقاً لذلك الفكر، فيقول: ليس الفن اذن شيئاً آخر - كما هو الحال بالنسبة لاي شكل من اشكال التركيب الخلاق - غير رؤية العالم الذي يسكنه شكل ما».

وقد كان فهم كورتيوس لهذا النوع من النقد باعثاً له على كتابة اكبر عمل له وهو **الادب الاوروبي والعصر اللاتيني الوسيط** (١٩٤٨، ط٢- ١٩٥٤، وترجم إلى الفرنسية عام ١٩٥٦). وهذا العمل يعتبر ثمرة عشرين عاماً من الجهد الفردي على الرغم من الديكتاتورية النازية والحرب وقلّة

المراجع. واستند هذا الكتاب الى أكثر من ثلاثين مقالة كتبت ما بين ١٩٣٢ و ١٩٥٢. وسنحاول هنا الاشارة الى المنهج الذي اتبعه المؤلف فيه دون محاولة تلخيصه. وأول ما نبدأ به هو الأشارة الى المنهج الذي اعتمده المؤلف اذ يقول «ينبغي اعتبار الأدب الأوروبي كلاً متماسكاً». ولن يتمكن التاريخ الأدبي من سبره لأنه ليس سوى لأئحة من الوقائع ويظل طافياً على السطح. فإذا شئنا تحليل الغرض والنفاذ تحت السطح وكشف بنية مادته، لابد من مقارنة مختلف الآداب ببعضها البعض مستعينين بالمناهج التاريخية وفقه اللغة». وبما أن الجامعة تخلو من «علم الأدب الأوروبي هذا» فلا بد من ايجاده. وهنا لابد من توضيح ما يرمي اليه كورتيوس من كلمة «تاريخ» لأنه ليس تاريخ الكتب المدرسية التي تجزىء تاريخ اوروبا زمانياً ومكانياً. فإذا اعتبرنا أن أوروبا وآدابها قد نشأت عن حضارتين هما حضارة العصور القديمة لحوض البحر الأبيض المتوسط وحضارة الغرب الحديثة، لابد وأن نقبل بأنّ هذا الأدب ظلّ يكتب باللغة اللاتينيّة حتى العصور الوسطى: فبين الستة والعشرين عصراً التي تشكل الأدب الأوروبي -من هوميروس حتى غوته- نحن لانعرف وبشكل عام، سوى سبعة أو عشرة منها، ونهمل على الأقل عشرة أخرى هي العصور اللاتينية الوسيطة. لكن يظل لأدب الماضي «حضور لازماني» يمكنه من التداخل مع أدب الحاضر: «ان ألف ليلة وليلة، كالديرون هوفمانشتال والاوديسا التي الفها جويس واسخيلوس وبتروني ودانتي وتريستان كوربيير والصوفية الاسبانية التي تحدث عنها اليوت» وكذا الامر بالنسبة للاشكال الادبية (كالاجناس والبحور والمقاطع الشعرية والصيغ الجامدة، والموضوعات السردية ووسائل اللغة، او بالنسبة للشخوص ذلك ان اخر عمل جيد كتبه ويعتبر من اكمل اعماله يعد فتحاً مبيناً».

ان هذا الادب الاوروبي حسبما يعرفه كورتيوس يشكل موضوعاً لدراسة تزامنية. فبما ان العالم القديم يتداخل مع العالم الحديث فليس من الممكن فصلهما لوجود نوع من الاستمرارية التي تربط بينهما رغم وجود بعض الانقطاعات. يقول كورتيوس بان البحث يقتضي منا الانتقال في الزمان والمكان بشكل حر». فلا يمكننا ارجاع العصر اللاتيني الوسيط الى مجرد «بقاء اللسان والادب اللاتيني» بل الى مساهمة روما في الحضارة القروسطية. والتقنية المستخدمة في دراسة هذه المساهمة توحد بين ما يرى بالعين المجردة وبين ما يرى تحت المجهر (التوحيد بين العيني والمجهري) «فالتقنية المجهرية المطبقة على فقه اللغة، تمكننا من الكشف عن عناصر ذات بنية متشابهة في النصوص ذات الاصول المختلفة، ونعتبر هذه العناصر بمثابة مكونات للادب الاوروبي وتشير الى وجود نظرية وممارسة عامّتين للتعبير الادبي» (ص٢٧٨). ان سعة علم المؤلف لم تعرض، اطلاقاً بشكل حد ثي Evenemntielle او بشكل ياخذ بتدرج التاريخ. «فقد نظر الى الجوهر التاريخي على شكل سلسلة من الاوجه المختلفة. فانتقل «من البلاغة الى المكانيّة *LA topiqe، ومن المكانية العامة الى مكانيّة المدح، الخ...» ومن البُنَى الى الوقائع، وليس العكس.

لذا استطاع كورتيوس الانتقال من العصر الوسيط إلى فاغنر (التاسع عشر) ومن الملحمة الماكارونيّة MACARONIQUE في القرن السادس عشر إلى قصة جويس FENNEGANS WAKE، وهو يقول: «علينا ألا نتوقف عن بث

(*) تستخدم هذه العبارة في اللغة الدارجة للاشارة الى موضوع او خطاب ما اما في المنطق فهي تعني «نظرية المكان، اي المراتب العامة التي نضع فيها الحجج او التفاصيل وتشكل معرفة هذه الامكنه بالتالي نوعاً من الجداول التي تسهل عملية الابداع... (المترجم عن قاموس لالاند، منشورات المطابع الفرنسية الجامعية ط١٤، ٩٨٣ ص١١٢٧.

الحياة الجديدة في هذا الشعر وعلينا أن نصبها في قالب جديد ليتسنى لها التأثير على الانسان الحديث»(ص٢٩٤).
وقد قاد موضوع ثبات الفن كورتيوس إلى فيلدنغ وبليك BLAKE. ذلك أن العصر الوسيط يقودنا إلى الأزمنة الحديثة «بطرق مكتوبة». وإذا كان كورتيوس قد اختتم دراسته بفصل رائع عن دانتي فذلك لأن هذا الأخير يلخص العصر اللاتيني القروسطي مثلما يلخص العصور القديمة كلها. وفي نفس الوقت فإنه يمتد إلى المستقبل، وعندئذ يصبح الناقد كاتباً: «إن الشخصية الفريدة من نوعها والمنعزلة تتصدى لألف عام وتغير مجرى تاريخها» والعبرة التي يستخلصها من ذلك تكمن في أنّ عملية التقطيع «إلى مراحل تاريخية» قد طواها النسيان منذ زمن بعيد» بينما لايزال المرء يعجب بدانتي».

وخاتمة الكتاب المذكور تعود إلى معالجة المنهج، أي ينبغي البدء «بالملاحظة» أعني «أن نقرأ كثيراً» لكي نجد «الوقــائع ذات الدلالة. أي تلك الظواهر التي تتكرر باستمرار» (ص٤٧٢) ومثالنا على ذلك المكانيات TOPOI («الشيخ والشاب»، «المكان المحبب إلى النفس»، و«الكتاب») «فحينما نعزل ظاهرة أدبيّة ونطلق عليها اسماً معيناً) يعني ذلك أننا وصلنا إلى النتيجة المرجوة. وفي هذا الموضوع نكون قد نفذنا إلى البيئة المحسوسة للمادة الأدبية، وقمنا بالتحليل وتمكنّا من إقامة نظام من النقاط التي يمكن ربط بعضها ببعض بخطوط، الأمر الذي يؤدي إلى (رسم) أشكال، وإذا مانظرنا إلى هذه الأشكال ووصلناها في مابينها، فإننا بذلك نبلغ عندئذ إلى كلّ متجانس». (ص٤٧١). لكن كيف لنا أن نحدد السمات ذات الدلالة [التي أشرنا إليها سابقاً]؟. إن كورتيوس يرفض الإجابة على هذا السؤال فهو يرى أنه من واجبنا «التنبؤ بها» أو اكتشافها بواسطة «القدرة الروحية» «فإذا كان وجودها احتمالياً فإنها ستصبح موجودة

عملياً إذ يمكن إيقاظها وتدريبها [وبالتالي] التحكم بها. إنما لن نتمكن من تعليمها للآخرين أو نقلها لهم». ومع ذلك فإن كورتيوس يعترف في دراسته تلك، بأن العنصر الشكلي قد حظي بالمرتبة الأولى بفضل القوة التي تتمتع بها البلاغة. (وسيتذكر كل من جينيت وشارل هذا الكلام فيما بعد). وفي الوقت الذي كان فيه تاريخ الأفكار هو المسيطر. فإن كورتيوس يعود إلى «نظام الأشكال» الذي من شأنه «أن يقود إلى رؤى» عميقة حول تاريخ الأفكار وإلى دراسة الكلمة الكلاسيكية والاستعارة في «مسرح العالم والكتاب»: «ذلك إن الأشكال الأدبيّة هي عبارة عن قوالب تتيح للأفكار أن تتجلى وتصبح طيّعة الفهم. وقد لجأ دانتي إلى استخدام الصليب والدوائر المضيئة لكي يصنّف أهل النعيم». والأشكال تكوّن شبكة أو ratlern (وهنا يستشهد كورتيوس بهوبكنز مثلما سيفعل ذلك رومان جاكوبسون في نفس الفترة) (ص٤٨٣).

إن كتاب **الأدب الأوروبي** هو عبارة عن تأملات حول التاريخ في ذات الوقت، وهو بيان أدبي وثقافي وسياسي. فهو يضم بين دفّتيه ميراث فقه اللغة الكلاسيكي الذي ركّز عليه الرومانسيون الألمان. مثلما مهّد الطريق للأبحاث المعاصرة عبر دراساته التزامنية ولم يتمكن أحد من مضاهاة هذا الكتاب الجامع اللامحدود لما يتضمنه من روح تبسيطيّة وتركيبية دقيقة ومن شغف يتحول بدوره إلى أدب.

مما لاشك فيه أنّ كورتيوس قد انطلق من المحدثين إلى القرون الوسطى، ليس بغية الهروب، إنما بهدف إغناء حداثتنا وتبليغها ميراثها، ميراث ڤيرجيل ودانتي وغوته. وهو عمل يشبه تماماً عمل الكاتب الشرعي العبقري...

أويرباخ AUERBACH (١٨٩٢ - ١٩٥٧):

يعتبر بضعهم أن إيريش أويرباخ واحداً من أكبر النقاد الألمان في القرن العشرين. وقد عزله النظام النازي عن عمله كأستاذ في جامعة ماربورغ MARBOURG (١٩٢٩- ١٩٣٥). فاضطر إلى مغادرة ألمانيا عام ١٩٣٦ ليصبح بعدها أستاذاً للغات الرومانية [أي اللغات التي تشترك في أصلها اللاتيني [م] في اسطنبول. بعد ذلك انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٤٧ فدرّس في جامعتي بنسلفانيا ويال YALE. ومؤلفاته الأساسية هي:

- مقدمة إلى دراسة فقه اللغة الروماني (اسطنبول، ١٩٤٤، فرانكفورت، ١٩٤٩).
- المحاكاة MIMESIS (١٩٤٦).
- مشاهد من الدراما في الأدب الأوروبي (نيويورك، ١٩٤٩)

Litereture Sprache Und Pubpicum in der Lateinischen - Spetantiqu

- لغة الأدب وجمهوره في العصور اللاتينية القديمة والوسطى. دراسة حول دانتي (ميلانو ١٩٦٣) وترجم إلى الأمريكية عام ١٩٦٥، نيويورك).

بالاضافة إلى عدد كبير من المقالات التي تبدأ بالعصر الوسيط وتنتهي بالقرن العشرين. كرّس منها عدداً كبيراً لدراسة الأدب الفرنسي. كما ترجم كتاب ڤيكو Vico(١): العلم الجديد La Scienza nuove. ويقول أويرباخ بأن التعبير بواسطة المقالات هو أمر خاص بالأدب لأنها تتضمن السرعة والليونة وتتيح إمكانية الإشارة إلى الاكتشافات التفصيلية أو تلك التي يمكن تعميقها فيما بعد...

---

(١) بما ان عمل أويرباخ غير معروف في فرنسا بشكل جيد، يمكن الرجوع إلى قائمة المراجع (عشر صفحات) التي تذيّل كتاب: «**اللغة الأدبية وجمهورها**».. طبع Bollingen Series, Pantheon Boohs, Newyork 1965.

لاشك بأن الكاتب أراد «مقدمة إلى دراسات الفقه الروماني» أن يكون كتاباً جامعياً مبسطاً. وهو، في الحقيقة يشكل عملاً رائداً في هذا المضمار. يقسم الكتاب إلى أربعة أجزاء. ويعالج أولاً مختلف أشكال الفقه ثم أصول الألسن الرومانية (بدءاً بالمذهب العام للعصور الأدبية وحتى جيد وبروست، وهو كتاب يشكل دليلاً مرجعياً . والألسن التي يحصيها المؤلف في كتابه هذا هي: الفرنسية، البروفانسية* Provencal والإيطالية والاسبانية والبرتغالية والكاتلانية* Catlan. والرومانية [رومانيا الحالية. م] والساردية* Sarde والريتورومانية* Rheto Roman. والجزء الأول من الكتاب والذي يعالة النشر النقدي للنصوص والألسنية والأبحاث الأدبيّة، يقدم تفاصيل مهمة حول مايتضمنه فقه اللغة الروماني، أي الدراسات اللغوية والأدبية للنصوص. كل ذلك يقدم إيضاحات هامة على مانقصد بفقه اللغة الروماني التي كتبت بلغة أصلها لاتيني، وهنا نرى ارتساماً لنفس الطموح الذي كان يراود كورتيوس في تحدي موضوع جديد لدراسة الأدبي الأوروبي، وذلك على الرغم من الحدود. وتوسيع مادة البحث (بهذه الطريقة) يشكل في حد ذاته رهاناً منهجياً. وفي ما يتعلق بشرح النصوص فقد وجد أويرباخ فرصة مناسبة لعرض منهجه. إذ على عكس مايقال، فإنّ شرح النصوص يرجع إلى العصور القديمة، وعمل به أثناء العصر الوسيط وعصر النهضة... أما الآن فقد تحول إلى «أداة

(*) البروفانسيّة: لسان أصله لاتيني ينطق به أهل جنوب فرنسا (مرسيليا، اكس أنبروفانس).

(*) الكاتلانية: مقاطعة اسبانية في شمال الجزيرة، معرفة الايبريّة.

(*) الساردية: لسان أهل سردينيا.

(*) الريتورومانية: لسان سكان شرق سويسرا، وكل هذه الألسنة تعود في أصلها إلى اللاتينية وسميت بالألسن الرومانية. [المترجم].

للأبحاث والاكتشافات الجدية» وذلك تحت تأثير علم الجمال (كروتشه) والظواهرية وتاريخ الفن (ولفلين WöLFFLIN)... والملاحظات التي يمكن التقاطها في نص مايجب أن تقارن بتحليلات نصوص أخرى. وهذا هو المسعى الذي سار عليه أويرباخ في كتابه **«محاكاة»** MIMESIS.

ان كتاب **محاكاة** هو عبارة عن دراسة حول تمثّل الواقع في الأدب الغربي (١٩٤٦، ترجم إلى الفرنسيّة عام ١٩٦٨) يعتبر قمة أعماله. فقد كتبه وهو في المنفى ودون الاستعانة بأية مكتبة، ومع هذا فهو يتضمن بحثاً يغطي آلاف السنين: من التوراة وهوميروس إلى ڤيرجينيا وولف. [وتكمن] أهمية القضية المطروحة (وهل هناك قضية أهم منها؟) في دقة الأسئلة وابتكار وحيوية المنهج والأهمية الدائمة لما نسميه بالقصة RECIT التي تشكل بمجملها السمات البارزة لهذه الملحمة النقدية. ومع هذا لابدّ من انتظار الصفحات الأخيرة (ص٥٤٣ ومابعدها) لكي يحدد المؤلف (كما فعل كورتيوس في كتابه: الأدب الأوروبي..) منهجيته التي برهنت على نفسها مع مسيرة الكتابة، إن الأمر لم يكن يتعلق بتدوين تاريخ الواقعية الأوروبية، على الرغم من اتساع مادته، وإلا لكانت حدود العصور، وإنتماء أو عدم انتماء الكتّاب إلى (هذه) العصور، «وتعريف المفاهيم كلها موضوع نقاش لاينتهي. وإذا كانت الوثائق ذات أهمية ثانوية (كما هو الحال في كثير من مؤلفات التاريخ الأدبي والتاريخ) كان مصدرها القراءة «وهي وسيلة لاينصح بها لاكتساب المعارف والإفادة منها» فماذا تفيدنا إعادة نقل الوقائع والمعلومات المعروفة والموجودة في المراجع؟ وبالمقابل فإن منهج أويرباخ ينطلق من نقطة ذاتية هي توجهه «خلف عدد صغير من الموضوعات التي استحضرها شيئاً فشيئاً» وقابلها بمجموعة من النصوص المألوفة. يقول: «إني مقتنع بأني إذا رأيت هذه الموضوعات الأساسية في

تاريخ الواقعية الأدبية فسأجدها حتماً في أي وصف واقعي».
وهنا يشير الناقد إلى أنه كان على علاقة عميقة بأدب زمانه (جويس، وولف وبروست) «الذي يفضل الاستفادة من تمثّل بعض الأحداث العاديّة على أن يظهر التعاقب المستمر للأحداث الخارجية كلها وفق نظام التدرج الزمني» ذلك ان الكاتب المعاصر يتنازل عن تمثّل الحياة بمجموعها» لكنه يأمل في أن يروي مايصيب عدداً قليلاً من الاشخاص خلال بضعة دقائق أو يضع ساعات أو حتى خلال بضعة أيام في رواية كاملة تقريباً، هذا إذا حالفه الحظ بأن يستوفيه».

إذاً ينطوي المنهج أولاً على عزل وإعادة انتاج بعض النصوص القصيرة نسبياً (ثلاث أو أربع صفحات) ينتمي كل منها إلى عصر معيّن تقابل بأفكار الناقد وبفرضيات عمله «بشكل يشعر معه القارئ بالأمر قبل أن يجد نفسه إزاء نظرية ما» (ص٥٥٢). وفي هذا الوصف يكون الناقد حرّالاختيار، لكنه لن يتمكن من قول ماهو غير موجود في النص، ومع أنّ أغلبية النصوص قد اختيرت بمحض الصدفة، إلا أن كثرة ممارستنا لها تولّد التفسير.

إن أي عمل يتضمن أفكاراً أساسية. ففي كتاب «المحكاة» هناك موضوع مركزي هو «تفسير الواقع عبر المثل» (أو المحاكاة) الأدبي بالاضافة إلى ثلاث أفكار أساسية ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً. الفكرة الأولى التي ينطلق منها العمل هي النظرية القديمة حول المستويات الأسلوبية للتمثل الأدبي (وهي نظرية عاد إليها الكلاسيكيون الجدد) وذلك بالرجوع إلى التاريخ الأدبي بدءاً من القرن التاسع عشر الفرنسي.

ويشير أويرباخ إلى أن هذا العصر قد تحرر تماماً من تلك النظرية، وهي ثورة لم تكن الأولى من نوعها. أما الفكرة الأساسية الثانية فنقول أنه بينما وجدت في العصر الوسيط وعصر النهضة واقعية جدية بمعنى أنه لم تكن

لنظرية المستويات الأسلوبية صلاحية شاملة [في الوقت الذي] انتهكت فيه النظرية الكلاسيكية اليونانية بشكل مبكّر، وذلك عن طريق تاريخ المسيح «لما ينطوي عليه من مزج جذري بين الواقع اليومي والمأساة الرائعة» أما الفكرة الثالثة فتميز المفهوم المسيحي القديم بواسطة نظرية «الصورة» حيث يحيل الحدث الأرضي إلى المستوى الإلهي.

[أما فيما يتعلق] بترتيب التفاصيل، فإن كل فصل من فصول الكتاب، والتي وضعت تبعاً لنظام زمني متدرج على شكل قفزات أو توقفات يعالج حقبة معينة قصيرة (نصف قرن) أو طويلة، دون التطرق إلى كافة الأحقاب الزمنية (كالعصور القديمة والوسطى والأولى) ويعتقد أويرباخ أن الثغرات وضعف الوثائق تؤدي إلى الوقوع في أخطاء تتعلق بالتفاصيل، لكنها «لاتؤثر على صلب الحجة«. هناك إذاً، بنية جمعية سابقة على أجزاء النص العشرين يمكن العثور عليها في كل جزء من تلك الأجزاء. ونذكّر بأنّ النظرية القديمة المتعلقة بالمستويات الأسلوبية ترى عدم وجوب توافق رسم الحياة اليومية العادية مع ماهو سام أو رفيع. والأسلوب الرفيع «السامي» الذي تنتمي إليه المأساة يتميز عن الأسلوب «السفلي» الذي تنتمي إليه الملهاة (وعنوان دانتي «الكوميديا الالهية» يشرح نفسه: إذ هناك بداية مؤلمة تعقبها نهاية سعيدة). وهذا أسلوب يومي وعادي وهنا ينبغي أن نضيف إلى هذين الأسلوبين أسلوباً «متوسطاً» (يمثله بوكاشيو BOCCACE والأب بريفو ABBÉ PRÉVOT، وفولتير، على سبيل المثال).

ويعتبر تاريخ الأدب الأوروبي تاريخاً لتحول المستويات الأسلوبية، لكن هدفنا هنا لاينطوي على سرد مضامين المؤلفات النقدية (مثلما لاينبغي على تاريخ الرواية أن يلخص الروايات، أو أن يضطلع تاريخ السينما بتلخيص الأفلام السينمائية). إنما فهم مسعى أويرباخ استناداً إلى بعض الأمثلة.

اعتباراً من الفصل الأول [في الكوميديا الإلهية] «التئام جرح أوليس» يقوم الناقد بمقابلة نوعين من الأساليب: الأسلوب الهوميري وأسلوب التوراة. وهي مقابلة لاتندرج في اطار اهتمامات المؤرخ الراغب في تتبع التدرج الزمني فحسب، إنما أيضاً لأن الأسلوبين قد شكّلا تمثلنا للواقع: «فالأول يصف الأحداث عن طريق ابرازها. والثاني يقوم بابراز بعض العناصر ويترك بعضها الآخر في الظل. وهذا الأسلوب هو أسلوب متنافر، يوحي بمالايمكن التعبير عنه، أي الخلفية التي تستدعي التفسير وتدعي قدرتها على ألتعبير عن التاريخ الشامل»، ويُفهم تغيّر الأسلوب الهوميري في الفصل التالي خصوصاً عند بيتروني -PE TRONE وتاسيت TACITE مقابل القديس مرقس الانجيلي التي تخلو قصته عن آلام المسيح من قاعدة تفصل بين الأساليب. وهنا يكمن اكتشف أويرباخ العظيم وهو أن القاعدة الأسلوبية المتبعة في العصور القديمة (التي تقول بأنه لايمكن تمثل الواقع بمعزل عن الملهاة) «لاتتناسب مع تمثل القوى التاريخية حينما تجهد نفسها في التعبير عن الأشياء بشكل محسوس». أما عن بيتروني فإن الهدف من عامية اللغة هو أن تستسيغها النخبة وليس الجمهور. أما في كتاب انجيل القديس مدقص، فإن العامية موجهة لكل الناس. أضف إلى ذلك أن التمثلات الواقعية اليونانية - الرومانية تجهل «الصراع بين الظاهر المحسوس والدلالة التي تتميز بها رؤية الواقع الخاصة بالمسيحية الأولى. وحتى المسيحية بشكل عام».

لقد استند أويرباخ في تحديد نظريته عن «الصورة» إلى نصوص تنتمي إلى العصر الوسيط (ص٨٤) [واعتبر] أنّ التفسير التصويري «يقيم علاقة بين حدثين أو شخصين لايمثل فيها الطرف الأول نفسه فقط، إنما يمثل الطرف الآخر أيضاً» بينما يستعيد الطرف الثاني الأول كي يكمله، وينحل

الخط الأفـقي للتـاريخ في شيء خـالد على مـرأى من الله. ومفهوم التاريخ هذا يتعارض مع روح العصور الكلاسيكية القديمة. ومن هنا نشوء الصراعات والتسويات بين «التمثل الذي يربط عناصر التاريخ ويربط التتابع الزمني والسببي مع بعضها بعضاً بشكل دقيق (وهذا التمثل يكتفي بالمستوى الأرضي) وبين التمثل المتنافر والمتقطع الباحث دوماً عن تفسير يتجاوز مستوى الأرضي». وهكذا يتم وصف اللحظات المختلفة للوعي التاريخي الغربي من فصل لآخر. وهنا قد يغرينا الحديث عن جدلية الوعي لولم تكن تلك الكلمة توحي بنظام مغلق. ذلك أن أويرباخ كان مهتماً جداً بخصوصية النصوص وبلغتها وأسلوبها: فلقد كان العالم المسيحي في القرن الثاني عشر، على العكس، يخلط الأسلوب الرفيع بالأسلوب المتدني) وتستند هذه المقولة على كلمة HUMILITAS (التواضع) التي استخدمها سان برنار واللغة التي صاغها رابليه لنفسه لها وظيفة تجعلنا نحسّ «بفرحة الاكتشاف» المتيقظة لكل ماهو ممكن والمستعدّة للمغامرة في كافة ميادين الواقع ومافوق الواقع».... وهذه اللغة هي لغة عصر النهضة أيضاً. وهكذا يعاد وضع كل صفحة في لحظة ما من لحظات التطور التاريخي لنجد فيها معنى اضافياً إنما ليس مرتبيه. لأن الناقد على العكس من ذلك. يعتني بالتركيز على مازال. وكان أويرباخ يقول مراراً وتكراراً «إننا لم نحاول بعد» وكأنه يريد الحفاظ على صور أدبية نرغب في استبعادها.

ومع تقدم هذه القصة يزداد اهتمام أويرباخ بابراز دور التطور الاجتماعي خصوصاً منذ القرن الثامن عشر حيث بدأ الناس يعون التاريخ وقواه في العمل على نحو أفضل. وهي فرصة لكتابة صفحة أساسية (ص ٤٣٩) تبيّن أنه لاوجود لتاريخ الأدب بمعزل عن فلسفة التاريخ. وفي هذه الصفحة يعيد أويرباخ رسم المراحل المتتالية لوعينا التاريخي، اذ

يرى بأنه ينغي ألا نحكم على العصور والمجتمعات استناداً إلى نموذج مثالي، بل تبعاً لمعاييرها الخاصة، ليست المادية فحسب وإنما الفكرية والتاريخية أيضاً، إذ أن كل عصر يشكل وحدة [مستقلة]. ولايمكن استنتاج دلالة الأحداث من المعارف العامة المجردة بل من الوثائق التي تقدمها لنا مختلف المجالات الفنية والاقتصادية للحياة اليومية والشعبية كما ينبغي استنباطها من الحضارة المادية والفكرية.... وحينما نتمكن من فهم هذا كله. سيبدو لنا الحاضر كجزء من التاريخ. يستقطب عمقه اليومي، ومجمل بنيته الداخلية، اهتمامنا سواء من ناحية تكونه ام من حيث اتجاهات تطوره».

وفلسفة التاريخ هذه، التي تطورت في ألمانيا خلال القرن التاسع عشر، هي التي أتاحت للعالم المتخصص بالعصور الوسطى فهم واقع القرن العشرين أيضاً. ففي الفصل الأخير من كتاب المحاكاة، والذي يحمل عنوان LE BAS COULEUR DE BRUYÉRE، الذي يحلل فيه مقطعاً من الفصل الخامس من الجزء الأول من رواية ڤيرجينيا وولف To The Light house [يكشف لنا المؤلف عن] الذاتية الناجمة عن أكثر من شخصيّة (أكثر من منظور إزاء واقع متفسخ، والتعبير عن تيار الوعي، وانقياد الأحداث الداخلية للأحداث الخارجيّة التي تقوم بتفسيرها، والمرونة الزمنيّة فيقول: «إن تمثلات الوعي لاترتبط بالزمن الحاضر للحدث الخارجي الذي يولّدها» وهو أمر يؤدي إلى «الحضور الزماني الشامل» للقاص بروست في كتابه: البحث عن الزمن الضائع، كما يؤدي إلى جويس JOYCE فيقول: «بأنّ الحرب العالمية الأولى والسنوات اللاحقة في أوروبا المتخمة بالايديولوجيات المتناقضة. أوروبا غير الواثقة من نفسها والمفعمة بالمصائب. اكتشف بعض الكتاب المتميزين بغريزتهم وحدسهم وسيلة تذيب الواقع وتحيله إلى لعبة

متعددة الجوانب تتمتع بانعكاسات الوعي. ولايصعب علينا فهم ان مثل هذه الوسيلة قد ولدت تماماً في تلك الفترة بالذات». وفي هذه الوسيلة لايرى أويرباخ مجرد «مرآة أوليّة تعكس انجاز العالم». إنما أيضاً «تجلياً للأشياء الأوليّة المشتركة بين حيواتنا» ويضيف بأن «تعميق أية لحظة» من اللحظات التي نعتبرها أخر الواقعية، من شأنه الاشارة إلى التضامن الانساني.

آخر كتاب نشر أثناء حياة أويرباخ.. ولم يترجم إلى الفرنسيّة -لسوء الحظ- هو كتاب: اللغة الأدبيّة وجمهورها في العصرين اللاتيني والوسيط (١٩٥٨). وفي مقدمته يعود المؤلف إلى بعض المسائل المنهجيّة. ويقدم عرضاً تاريخياً قيّماً لفقه اللغة الروماني في ألمانيا. وقد نشأ هذا الفقه الذي دشّنه أوهلاند وديز DIEZ و UHLAND، عن التاريخانية التي تعود بدورها إلى هردر والأخوين شليغل وجاكوب غريم GRIMM، وعملت به (الفقه) عقول أوروبيّة حقّه أمثال ڤوسلر VOSSLER روكورتيوس وسبيتزر SPITZER. في الوقت الذي تقترب فيه الحضارة الأوروبيّة من نهايتها لابدّ من رسم لوحة «واضحة ومنسجمة» هذا مايقوله أويرباخ في نقده الذي أطلق عليه اسم «التعبير الأدبي» وهو التعريف الذي يتسم به فقه اللغة. وينطوي منهج الناقد على اختيار ومعالجة ومقارنة القضايا المحدودة التي يمكن التوصل إليها لتستخدم كمفتاح لبنية شاملة تصبح لها «وحدة جدليّة». ومفهوم النقد الأدبي هذا، لايستند إلى أفكار ماركس أو هيجل. إنما إلى أفكار ڤيكو. ومن بين المفاهيم الأساسيّة التي يقر بها أويرباخ، تلك الفكرة القائلة بأن أي جانب ثقافي لأمة من الأمم لايمكن فهمه في فترة معينة إلاّ من خلال علاقته بالجوانب الأخرى، لأنه يعطينا المفاتيح الكفيلة بفهمها. ومن ناحية أخرى، فإنّ «طبيعة الأشياء» تعني بالنسبة لڤيكو - أنها قد نشأت في فترة معيّنة وأن التاريخ

[يظل] خاضعاً لعدد من القوانين. وهو أمر يشكل «ثورة كوبرنيكيّة» بالنسبة للعلوم الانسانية، وذلك مانشره العصر الرومانتيكي. وهكذا، لايمكن فهم ماهو انساني وشعري في العمل [الأدبي] إلاّ عبر التجسدات التاريخية. إذ ليس هناك أية وسيلة نعبر من خلالها عن الجوهر المطلق لهذه التجسدات. وينبغي أن نعرف بأن للعمل دلالة معينة بالنسبة لعصره والعصور الأخرى، وبالتالي بالنسبة لنا. وهذا هو أساس التفكير النقدي حول أصل وقيمة العمل. ومع ذلك فإن اتساع المعرفة والتزايد في المناهج منذ عصر ڤيكو تجعل من المستحيل الالمام بكافة ميادين المعرفة. وينبغي أن تظل فكرة التركيب SYNTHÉSE أو فكرة الشمول هدفاً لايمكننا الاقتراب منه بشكل منتظم، أما الاختصاص المطلق فهو خطأ. إذاً، علينا أن نكتشف عدداً من المجالات الخصبة والقضايا المفصليّة (كلمة مفتاح «مفصل» تتكرر غالباً عند اويرباخ) التي تكتشف «مناظر تاريخيّة كاملة» فيبين المؤلف، على سبيل المثال، كيف أتاح له التعبير الفرنسي التقليدي: «البلاط والمدينة» LA COUR ET LAVILLE فهم طبيعة الجمهور الأدبي في القرن السابع عشر، وحصل أن انطلق من الكلمات والجمل ليصل إلى تركيب تاريخي. إنّما الشرط الوحيد هو تطبيق نقطة الانطلاق (التي قد تكون حدثاً، أو نحويّة أو بلاغة أو أسلوباً) على المادة التاريخية المدروسة. مع استبعاد المفاهيم التالية كـ«الرومانتيكية» و «القدر» و«الأسطورة» و«الزمن». فقد تظهر هذه الكلمات خلال الدراسة لكن تشوّشهاالشديد لايوفر لنا نقطة الانطلاق [المرجوّة]. وأفضل نموذج هو كتاب «المحاكاة»: فما الانطلاق من أحد مقاطع النص، كما يفعل فقهاء اللغة المختصون بالأسلوب. وهنا يدفع أويرباخ إلى ذكر مايبعده عن سبيتزر على الرغم مما له من تأثير عليه. مؤرخ يريد رسم سيرورة ما أو «مأساة» المصير الانساني التي موضوعها ومكانها أوروبا. فهل هذا المنهج هو منهج علمي؟

يجيب المؤلف: لاأهمية كبرى لذلك. المهم هو تجربته العلميّة الشخصيّة، والاستحسان الذي يهمه هو استحسان أولئك الذين يتقاسمون تلك التجربة معه.

سبيتزر SPITZER:

[يعتبر] ليو سبيتزر(١) (١٨٨٧- ١٩٦٠) هوالاختصاصي الألماني في اللغات الرومانية* إبان هذا القرن. بعد أن كان استاذاً في بون وماربورغ وكولونيا. اضطر إلى مغادرة ألمانيا عام ١٩٣٣ ليستقر في اسطنبول ومن ثم في بالتيمور حيث أنهى مهمته. لقد تميّز سبيتزر بسعة رؤيته وعمل في أكثر من مجال معرفي إذا اهتم بالالسنية (علم الدلالة والأسلوبيّة) وبالنقد الأدبي، وتاريخ الحضارة واللغات الفرنسية والانكليزية والاسبانية والايطالية بالاضافة إلى اللغة الألمانية. من جانب آخر، على الرغم من أن ممارسته العملية غالباً ماتجاوزت نظريته أو عدلتها، فقد نشر مقالات نظرية هامّة، ويحار المرء في أن يبدي إعجابه بسعة معرفته أم بابداعه المنهجي، تماماً كما كان الأمر بالنسبة لكورتيوس وأويرباخ.

---

(١) حول سبيتزر، انظر كتاب ديليك Discrimations (نيو هافن مطابع جامعة يال ١٩٧٠، ص ١٨٧ ـ ٢٢٤: ويتضمن دراسات ومراجع مختارة تصل، حسب ويليك إلى مائة رقم (٣٣ جزءاً بما فيها الترجمات، و٨٨ مقالة غير موجودة في الاجزاء الأولى، وهناك بالفرنسية، مقالات نشرت بعنوان دراسات في الأسلوب، غاليمار، ١٩٧٠ مع مقدمة لجان شتاروبنسكي اضيف اليها «راسين وغوته» (مجلة تاريخ الفلسفة، ١٩٢٣،) عادة اسلوبية عند سيلين مجلة Le Français Moderne، ٣، ١٩٣٥) الأسلوبية والنقد الأدبي» (مجلة نقد، ٩٨، ١٩٥٥).

(*) اشرنا إلى المقصود بذلك سابقاً (المترجم).

في مقدمة كتابه «اللسانيات وتاريخ الأدب» LINGUIS-TICS and LITERARY HISTORY (مطابع جامعة برنستون ١٩٤٨، ترجمه إلى الفرنسية ميشيل فوكو في بداية كتاب: دراسات في الأسلوب) يقص سبيزر بنفسه مسيرته العلميّة: «انطلقت من متاهة الألسنية وسلكت من ثمّ نهج حديقة التاريخ الأدبي المسحورة»، خلال حياة كرستها «للتقريب بين هذين الفرعين المعرفيين» [لأن] التجربة تجدد المنهج. ولد سبيترز في فيينا «حيث استنشق الهواء الفرنسي» إذ اتيحت له الفرصة لحضور دروس اللسانيات الفرنسيّة التي كان يعطيها ميير لوبك MEYER LUBKE، ذلك الفقيه الكبير، بالمعنى التقليدي للكلمة، أي المعنى التاريخي والوضعي، فيقول: «هناك عدد كبير من الوقائع وبالتالي هناك صراحة كبيرة في طريقة معالجتها، أما بالنسبة للأفكار العامة التي كانت كامنة وراء تلك الوقائع فقد ظلت غير واضحة [...] لقد كنّا نرى هذا التغيّر الدائم الذي يصيب اللغة في العمل، لكن لماذا؟ وهنا نرى ولادة موهبته كرد فعل على المذهب المنتصر.

هذا النمو التاريخي للغة الفرنسيّة «لم يكن لغة الفرنسيين إنما هو ركام من التطورات التي لا يربط بينها رابط. وهي معزولة وعرضية تفتقر إلى المعنى». ومن ناحية أخرى قام سبيتزر بحضور دروس حول التاريخ الأدبي كان يلقيها بيكر BECKR (مكرراً بذلك تجربة بيغي PEGUY الذي كان يصغي إلى محاضرات لانسون LANSON حول الشاعر كورناي CORNEILLE). وينطوي هذا الأمر على ايجاد تواريخ ومعطيات تاريخية والعثور على عناصر سير ذاتية ومصادر مكتوبة: «ينبغي على الأعمال المنجزة أن تمكننا من الارتقاء إلى ظواهر أخرى معاصرة أو سابقة، انما مغايرة لها. ويبدو أنه من الفضول المفرط أن نتساءل عن السبب الذي جعل من تلك الأعمال أعمالاً فنيّة».

إن الوضعية لم تعلق أهمية كبرى على الأحداث الخارجية إلاّ «بهدف استبعاد المسألة الحقيقية تماماً». في ألمانيا كما في فرنسا سيطرت نزعة تدقيقية مفرطة خالية من الدلالة (حتى وقت متأخر). ولم يبق لسبيتزر من هذه [التقاليد] سوى عادة معالجة الوقائع «القاسية». لكن سيتوجب عليه إزاحة الغبار عن فقه اللغة الروماني بالشكل الذي أبدعه الرومانتيكيون الألمان (مثل فريدريش دييز F. DIEZ [في كتابه] قواعد الألسن الرومانية، ١٨٣٦).

وقد عرض سبيتزر فيما بعدُ مختلف مجالات بحثه وفقاً لنظام متصاعد، أي بايجاد تأثيل يقوم بإدخال الدلالة حيث لم تكن موجودة سابقاً، وتنتج نفس الطقّة DECLIC الداخليّة لفهم الجملة أو القصيدة. هناك أولاً، عملية ابداع لغوي واعٍ لشعب يقوم بعمله». ويمكن أن نلقى أيضاً روح الأمة من خلال أدبها. ومع ذلك، فمن الأفضل أن نبدأ بالتعرف على «الأسلوب الفردي» ذلك أن التعريف الذي يقدمه الألسني يجب أن يحل محل الملاحظات الانطباعية لنقاد الأدب. وهذه هي الأسلوبية التي تشكل في الحقيقة جسراً بين الألسنية وتاريخ الأدب». وقد اختار سبيتزر كمثال على ذلك وكمنطلق، التجديد الألسني عند أحد الكتاب المعاصرين. فبما أنّه قد اعاد الاشارة إلى التعابير التي تنحرف عن الاستخدام العام، فقد بحث عن قاسم مشترك بين هذه الفوارق كلّها وعن المعادل الثقافي للجذر قياساً إلى التأثيل، أي مايسمى بـ ETHYMON. وفي دراسة له حول العلاقات السببية عند شارل لويس فيليب يرى سبيتزر فيها أصلاً «للحافز الموضوعي المزيّف» حيث يتأمل فيليب هذاالعالم بأسى لأنّه يسير بكل شيء، مع أنه يأخذ شكلاً ما من الصرامة والمنطق. إذاً، فالناقد ينتقل من الواقعيّة الأسلوبية إلى المؤلف كفرد، ومن الفرد إلى روح عصر من العصور. وهو في ذلك يمارس «حركة ذهاب وإياب» تشكل أساس العلوم الانسانيّة. وبعد استخلاص الفرضيّة، تتم مقابلتها «بما تعلمناه من مصادر أخرى حول إلهام المؤلّف».

هذه التجديدات اللغويّة نراها في كل عصر (دانتي، كفيدو Quevedo، ورابليه)[1]، ذلك أن الصرامة في الفكر أو الحساسية تترافق دائماً بتجديدات في اللغة». فإذا قمنا بتفسير الكلمات الجديدة التي ابتدعها رابليه ينبغي أن نعالجها على طريقة الوضعيين (من أمثال هابيل لوفران) واحدة تلو الأخرى، وألا ننسى «الرؤية الشموليّة» و «مجمل موقف رابليه من اللغة قد يستند إلى مخيّلة خصبة لاتنضب أبداً. إنه يبدع مجموعات مترابطة من الكلمات القادرة على تمثيل كائنات عجيبة ومخيفة تتزاوج وتتوالد أمام بصرنا [...]، فينشأ شكل المجهول كما نعرفه بشكل جيد» الأمر الذي يشير إلى خطأ تحليل رابليه بمجمله، انطلاقاً من الواقعيّة (لانسون). وما يبينه تحليل اللغة «قد يؤكده التحليل الأدبي». فإذا عالجنا اللغة و«الأفكار» والقصة والتأليف يبقى «دم الابداع الشعري هو نفسه أينما كان». والخيط الأحمر الذي يتحدث عنه غوته، يمكن العثور عليه في كافة المستويات لاننا نعثر على بنية المجموع، اي على النموذج الايديولوجي» وهكذا كان بامكاننا دراسة رابليه معتمدين على طريقة «التأليف الجبان» وقد تتيح لنا وجهة نظر معينة امكانية العثور على وحدة المجموع اي «المركز الحيوي الداخلي للعمل الفني».

ويعرض سبيتزر مفهومه للدورة المعرفية اولاً «بملاحظة الجزئيات الواقعة على الساحة المرئية لكل عمل على حدة: «الافكار» التي يعبّر عنها الكاتب ليست سوى إحدى السمات السطحيّة للعمل، وثانياً يتم جمع هذه الجزئيات ودمجها في المبدأ المبدع الذي كان موجوداً في روح الفنان، واخيراً العودة الى كل ميادين الملاحظة الاخرى لنرى ما اذا كان «الشكل الداخلي» قادراً على ابراز وايضاح المجموع». وهذه الدورة تشكل العملية الاساسية في العلوم الانسانية (وليس في الفروع

(١) أول كتاب لسبيتزر (هو عبارة) (عن أطروحة كتبت عام ١٩١٠. يعالج التشكلات الكلامية الهزلية عند رابليه.

المعرفية Discipines الانسانوية كما ترجم فوكو ذلك بغرابة) منذ شليرماشر Schleirmacher (١٨٢٩) والعلماء الرومانتيكيين. (ويؤكد سبيترز) على اننا لانستطيع فهم الجزء (التفاصيل) الا عن طريق الاستباق، ومن ثم يأتي فهم الشمولية، وهذا هو المسعى الذي تعتمده اللسانيات كما يعتمده النقد الادبي.

اذا ما اعيد بناء نظام رابليه (الكتابي) فإنه يعيدنا الى الحركة (الانسانوية) والاهمية التي نعلقها على كلام القدماء وكلام التوراة. وبعد توقف الكلاسيكية ظهر خلفاء رابليه ابان القرن التاسع عشر من خلال (بلزاك، ورسائل فلوبير وغوتييه وهيغو في مسرحيته **وليم شكسبير**) وفي القرن العشرين عبر (سيلين): ان كل مؤلف «يشكل نظاماً شمسياً» مغلقاً على نفسه تجتازه «خطوط مختلفة مصدرها تاريخ الافكار» وهي خطوط تحدد المناخ الذي تولد الاعمال الادبية فيه. ودراسة الجزئيات (منطلق فقه اللغة) التي تتم بواسطة الاستقراء لاتقف عند ذاتها فعالم فقه اللغة يتابع ما هو مجهري لانه يرى فيه ما هو عيني» وما يقوم الناقد بتحليله ليس موضوعاً ميتاً انما هو «العقل البشري» و(الباحث) الانسانوي يعتقد بامتلاكه القدرة على تحليل العقل البشري» الذي يشكل اداة الدراسة وموضوعها. اذاً فسبيترز، على غرار كورتيوس واويرباخ يريد ان يكون انسانوياً، فيتجاوز الوضعية والانطباعية اذ يتركهما معاً.

ومع ذلك في الوقت الذي يختتم فيه سبيترز عرضه لمنهجه فهو يعترف باستحالة اقتراح صيغة استعمال صالحة للتطبيق على كل حالة وبالتدرج. «وذلك لان الخطوة الاولى التي ترتبط بها الخطوات الاخرى، لايمكن توقعها، و ينبغي ان تكون دائماً مُنجَزة. انها وعي ان نؤخذ بجزئية معينة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمل الادبي، اي اننا قمنا «بملاحظة» تشكل نقطة انطلاق لنظرية ما، او اننا اضطررنا لطرح سؤال لابد من الاجابة عليه». وبالتالي فلا يسعنا تطبيق مقولات جاهزة

من الخارج. هذه الملاحظة الاولية تنشأ اذن عن «الموهبة والتجربة والايمان» كما تنشأ كذلك عن عدد من القراءات المتكررة «وفجأة تبرز كلمة او يبرز بيت من الشعر. وندرك ثمة وجود علاقة بيننا وبين القصيدة» وهذا ما يدعوه سبيترز. «بالطقة» DECLIC مما دفع بعضهم الى وصف مذهبه بالانطباعي. لكن هذا خاطىء لسببين اولاً لانه علينا ان نعطي الفاعل حقه في التفسير العلمي ولان العمل المدروس هو الذي يبرهن على ذلك الامر، وبالتالي ينبغي الا نقول اشياء جزافية، فليس هناك اذن تقنية واحدة بل عدة تقنيات.

«وأسماء العلم التي استخدمت كنقطة انطلاق» لدراسة سرفانتس لن يكون لها أي دور لدراسة ديدرو. وقد تختلف الطريقة الدلالية التي تفتح الطريق أمام الشمولية في كل مرة تستخدم فيها. فيعود الناقد إلى نفسه وإلى قدرته على التركيب الذي كوّنه ليس بشكل عقلي فحسب إنما بشكل أخلاقي أيضاً. فيقول: «على الناقد أن يطهّر عقله من كافة الأشياء التي لاتجر عواقب ترجى، والتي تلهيه، ومن كافة أنواع الهوس بالتفاصيل اليوميّة. ويجب أن يظل عقله حراً ليتمكن من الادراك التركيبي لكليّات الحياة بهدف فهم الرمزيّة في الطبيعة وفهم الفن واللغة». ويختتم سبيتزر حديثه -ولايتم ذلك فقط في قاعات الدرس بل وحتى في المطاعم التي يرتادها الطلبة- بدعابة قائلاً: إن الأمر يتعلق بما يشبه لخشوع الديني الذي يظل مهيمناً.

يبقى أن هذه النظرية لاتفصح عن نفسها بشكل كامل عبر ثمانمائة مقالة (لأنّ سبيتزر لم يكتب قط سوى كتاب واحد هو اطروحته لنيل الدكتوراه، أما كتاباته الأخرى فهي عبارة عن مجموعات من النصوص، إلاّ في الممارسة، وهي التي ينبغي أن نقوّمها انطلاقاً من بعض الأمثلة مذكرين بأننا، على أية حال، لن نتمكن من ابراز ثقافة المؤلف الذي كان يتقن عدة لغات، كما لايمكننا الوقوف على الفروع

المعرفيّة التي مارسها بعيداً عن النقد الأدبي بشكل مباشر إن الأمر يتعلق بتفسيرات للنص تتجاوز حدود الأسلوبيّة لتعالج تأليف العمل كما تعالج رؤية الكاتب للعالم وأحياناً رؤيته لعصره. يمكن اعتبار نظرية الحلقة المعرفيّة والأصول النفسيّة والطقّة* DECLIC، نظرية قديمة لأن مبادئها الأوليّة لاتتحكم في مجمل النقد الأدبي عند سبيتزر الذي كان يتمتع بالحدس والمحاكمة وسعة الاطلاع والحساسيّة وكان في نفس الوقت ذا نزعة انسانويّة وبنيويّة. وهذا النقد يستند إلى جمالية مؤدّاها أن العمل الفنّي يشكل وحدة متكاملة. بحيث يلتحم المضمون بالشكل، أي أنها وحدة منفصلة عن الحياة (فالحصان في الأدب ليس حصاناً حقيقياً، والنقود في الأدب ليست هي النقود المعروفة والمتداولة في الحياة اليوميّة). وبسبب هذا الانفصال يمكن للعمل الفني أن يمارس تأثيره على الوجود. لذا يستبعد سبيتزر التأويل المتعلق بسيرة الحياة لأنه لايتعلق بنظام العمل ولا بتحليل الأفكار التي يحلّها. ولابنقد المصادر الذي لايتيح الامكانية للقيام بأي حكم جمالي (وهكذا فإن سبيتزر يتعارض في ذلك مع ماكتبه كل من لوفران وسولنييه حول رابليه) لأنه يفصل العمل عن الفنان، وأكبر درس يمكن أن نستفيده من الممارسة المتواضعة لفقه اللغة يكمن في الأمانة إزاء النص فقط، والنص الفردي.

وتبعاً للمؤلفين وللنصوص تكون نقطة انطلاق الناقد مختلفة. وفيما يتعلق ببروست، ينطلق سبيتزر من تحليلات كورتيوس (الحقيقة أنه يحب مقابلة نظرياته بنظريات أخرى بهدف دعمها، أو دحضها في أغلب الأحيان، كما ينطلق من ايقاع الجمل كما في «جوار سوان»، حيث «يرتبط هذاالايقاع مباشرة بالشكل الذي ينظر فيه بروست إلى العالم». إنّ

(*) اعتقد ان المقصود بهذه الكلمة تلك العظمة التي يتوهج فيها الابداع فينجس بشكل مفاجىء. (المترجم)

الجمل المعقدّة تعكس عالماً معقداً، ونظرة المؤلف هي عبارة عن «نشاط للعقل الآمر»، والحقبة البروستيّة هي حقبة تنضيد لغوي للحدث النفسي. وتظهر مختلف أنماط الجملة («الانفجارية والتراكميّة والقوسيّة»). نهاية الجملة نفسها «على أنها خلاص». والايقاع الثلاثي والاسهابي (القائم على الصفات الثلاث) «بتنظيمه المتناظر حول عنصر مركزي يتضمن شيئاً نهائياً» لكن عقل بروست ممزق بين اتجاهين: الانقسام والتوحيد، البحث واليقين العذاب والتجرّد. «في تلك الجمل، حيث لايقف النظام الفكري عائقاً أمام الصراع المنفعل.» إنّ الشخوص التي عادت للغوص في «عفوية الكلام» هي «تجلي الشخصيّة» التي تظهر عن طريق (التلفظ، والنغمة والاستشهادات وأسماء العلم وهي «العلامة اللغوية التي تستخدم للتذكّر»). وبشكل عام فإن الكلمات البروستيّة هي كلمات أُشبعت بصبغة روحيّة (مثل FAIRE CATLEYAS*، وهناك أيضاً أسماء المدن والأشخاص، الكلمات ذات الدلالة الأسطورية كالغابة والضوء والحضور والزمن»، حتى أن السابقات [المقاطع التي تسبق الجذر في الكلمة- م] مثل IN و RE هي أيضاً تحمل قيمة روحانية. كما يبحث سبيتزر عن الراوي في النحو (عبر الضمائر والأقواس و التعليقات، وتعابير مثل «كما لو أن» والأفعال التي تدل على المظهر الخارجي أو على التهكّم) فيكتشفه «مختبئاً في طبقة عصيّة بعيدة عن سطح القصة». ودراسة الضمائر تبين أن الأنا يمتزج بنحن أو بالفاعل المبهم ON التي ليست آخر كلمة في العمل، لكنها علاقة تدل على التوتر بين الذاتية والموضوعيّة. وهكذا نجد في هذه الدراسة الرائعة التي تغطي مضموناً مادياً لحدوس كورتيوس، كافة موضوعات النقد البروستي الحالي والتي سبقت عصرها بخمسين عاماً.

(*) الكاتلايا: هي نوع من السحلبيات وورودها كبيرة وذات ألوان زاهية، والعبارة تعني ابتداع كلمات توحي بالألوان الزاهية. [المترجم]

في مقالة نشرت عام ١٩٥٩ بعنوان «تأثيل صرخة من باريس[١]» يقوم سبيتزر بتحليل نداء أطلقته بائعة متجولة في رواية «السجينة» لبروست، مستخدمة «دعاء كانت تقطعه حسب أصول الموسيقى الغريغورية*» لتبيع بضاعتها من الأرضي- شوكي. ويلجأ سبيترز إلى التأثيل ليبيّن أن هذا النداء يعود إلى شعرالقرن الثاني عشر. وأنّ الغناء الدنيوي في ذلك العصر كان يدين للغناء الغريغوري الذي يتميّز بتراكيب «نصف- طقوسيّة» فيقول: «إن بروست الذي دمج الصراع الاجتماعي المتولد لدى عاشقين معاصرين في إطار- سيمفونية نداءات باريس الموغلة في القدم قد أحسّ بنغمة BASSO OSTINATO الخاصة بالكنيسة القديمة والذي كان يلاحق المؤمن حتى في مشاغله اليومية، وبطريقة تفوت ماكان يتوقعه، قام بعمل مؤرخ للحضارة. لقد أوحت قصة بو POE «سقوط منزل أوشير[٢]» إلى سبيترز بنقطة انطلاق مختلفة لا تبدأ بالتراكيب SYNTAXE أو بالتأثيل إنما بتقنية القصة. وقد ذهب سبيتزر بعكس اتجاه النقاد الذين يؤكدون على أن قصة بوهي قصة رعب سخيفة وأعاد في تحليله تحديد مركز شخصيتي الأخ والأخت اللذين ربطت بينهما علاقة جنسية من علاقات المحارم ودفنا معاً. فالأخ يرمز إلى الموت في الحياة أما شقيقته فترمز إلى الحياة في الموت. هاهو الخوف يفترس رودريك «...» (كتب بو كلمة خوف بأحرف كبيرة)، والمرض العقلي المصاب به يلغي الفرق بين عالم الانسان والنبات الجماد. إذاً فالمسيطر هو الجو

---

(١) دراسات في الاسلوب، غاليمار، ١٩٧٠، والمقالة تعود إلى عام ١٩٥٩ كما هو مشار إليه أعلاه.

(*) الموسيقى الغريغورية هي الموسيقى الكنسية التي نشأت في القرون الوسطى في أوروبا اللاتينية.

(٢) Essayon English And A merican Literature. Princton University Press, 1962. Article De 1952.

ATMOSPHER بالمعنى الذي كان سائداً في القرن السابع عشر، أي الهواء الذي يبثّه كوكب من الكواكب. ويشير سبيتزر، انطلاقاً من تحليله لكلمات النص، أن مايهم بو هو فلك التفاعل القائم بين الشخوص والمكان. وهو أمر تميّز به جيل الكتاب الذين ولدوا مع مستهل القرن التاسع عشر مثل بلزاك. ومن هذا المنطلق فإن الحكاية هي تعبير شعري عن نظريات سوسيولوجيّة وقدريّة تنتمي إلى ذلك العصر.

وادغاريو لايصف المحيط، بشكل واقعي إنما بشكل جوّي ATMOSPHERIQUE مجرّد (كما هو الحال بالنسبة للوحة التي رسمتها الشخصيّة الرئيسية، تمّ استنباطه من مفهوم الخوف المرضي والجنوني. واهتمام بو برسم الخوف والجنون أدى به إلى تصوير البيئة المحيطة. يقول سبيتزر إنه يجب علينا أن نقرأ هذا الكاتب ليس قراءة انفعالية فحسب إنما فكريّة أيضاً. ويختتم سبيتزر دراسته بالتقريب بين بلزاك وكافكا. فقد وصف الأول البيئة المحيطة وصفاً واقعياً تجريبياً، بينما وصفها الثاني «بواقعيّة استنتاجية» (كما لو*...، ويبدو أن القصة تتضمن تفاصيل واقعية ولا تظهر صفتها التخييلية ورمزيتها إلاّ لاحقاً). أما بو فوصفها «بلا واقعية استنتاجية، (فلا توجد تفاصيل دقيقة بل هناك فقط التفاصيل التي تُحيلُ إلى الجو).

وانطلاقاً من كلمات النص ضمن الترتيب الذي تجري فيه أحداث القصة، يبيّن سبيتزر بالتتابع، وظيفة الشخصيات الثلاث (الأخ والأخت والراوي)، وشخّص مرض البطل ثم عاد إلى مصدر القصة، أي تأثير الجو على الشخصيات. ويوسّع سبيتزر تفكيره ليشمل جيلاً أدبياً بأكمله (جيل أعوام ١٨٣٠- ١٨٤٠) ومن ثم ليشمل عائلة روحية تمتد من بو إلى كافكا.

(*) عبارة تتكرر في رواية بروست.

إذا كان مبدأ شرح النصوص هو السائد في أعمال سبيتزر، فإنه يعممه على مجلدات كاملة كما هو الأمر بالنسبة للمقالة التي كان يعمل عليها عندما وافته المنية عام ١٩٦٠ في نورتي دي مارمي، وهي بعنوان «بعض الأوجه التقنية في روايات ميشال بيتور[١]». فهذا الروائي يملك في روايته نفسها مفهوماً للواقع، ومن هنا ينشأ مفهومه للرواية وبالتالي تظهر «بعض سمات تقنيته» فيقول «إن ابراز المنظومة القائلة بأن هذا التصور يولّد التقنية الخاصة به، سيكون الهدف الرئيسي للتأويل الذي سأقوم به[٢]». وهكذا نرى كيف قام سبيتزر بقلب مسعاه المألوف، إذ بدلاً من الانتقال من الجزء إلى الكل، نراه ينزل من هذا إلى ذاك، ومع هذا فإنه لن يتمكن من معرفة هذا المفهوم الكلّي إلاّ بواسطة الظواهر، ويبقى ضمن الدائرة المعرفيةو وهكذا ينشأ الاستنتاج هنا عن طريق الاستقراء، ويختار سبيتزر كتاباً لماريفو هو «حياة ماريان» لكي يعارض جورج بوليه POULET لأن الرواية تمثل وحدة تنطلق من «المنهج الآني IMMANENTISTE، وهي وحدة تحترم تاميّة ووحدة الأعمال الخاصة» «ولاتحطمها» عن طريق التفكير بمجمل العمل. وما يعارض به سبيتزر بوليه هو أن حياة ماريان -وهو مؤلّف خاص- يناقض نظرية الشمولية THEORIE DENSEMBLE التي اعتمدها بوليه الناقد البلجيكي. فهو يختار من الرواية تفصيلاً دلالياً مثل التواتر المدهش لعبارتي «قلب» و «روح» المستخدمتين بمعنى «الشجاعة والبأس والقيمة». وتعتبر حياة ماريان «أول رواية فرنسيّة تبيّن البطولة العلمانيّة للمرأة الفاضلة المعتدة بنفسها». وهي ليست رواية تدريبيّة إنما هي رواية تفسيريّة تتضح فيها القيمة والفضيلة، لأن ماريفو يؤمن بالعبقرية الغريزية التي «تنتصر على خطوب الدهر». كما عارض سبيتزر بوليه الذي كان يرى الوجود الماريفوري [نسبة الى الكاتب ماريڤو]

---

(١) دراسات في الأسلوب غاليمار، ص ٤٨٢ - ٥٣١.

(٢) دراسات في الأسلوب غاليمار، ص ٣٦٧ - ٣٩٦ (١٩٥٩).

واقعاً تحت تأثير الظرف الآني. كما يعترض سبيتزر على رواية «النسق» LALIGNE ويأخذ عليها تطبيقها لفلسفة الأدب (ص٢٩٣)، ويرد بقوله إنه ينبغي أولاً تثبيت «المعنى الحميمي للعمل «أ» ثم العمل «ب» وبعد ذلك «ج»...الخ.» قبل التطرق إلى الرؤية التركيبيّة. ويذكرنا بأن المقولات الفلسفيّة العامة («زمان، مكان، شخص، عدد) في خضم عصر لاتزال مسيطرة فيه، من شأنها «أن تمارس قسراً على معنى» الأعمال. وهو يفضل «حربائية» فقيه اللغة على انتظاميّة الفيلسوف لذا يقوم سبيتزر بتحليل القصائد والنصوص القصيرة أصلاً بسهولة كبيرة مثل لافونتين وكذلك القصائد الانكليزية في القرنين السابع عشر والتاسع عشر. وحصل له ألاّ يحلل قصيدة بكاملها بل أن يكتفي بجزء منها (فن الانتقال عند لافونتين)، لأن هذه النقطة تبدو وكأن النقاد أهملوها فيقول «المهم، بالنسبة لي هو أن نهيء للبحث مادة جديدة للملاحظة». وحينما قام بدراسة الستين بيتاً التي تتكلم عن موت إيزولد ISOLDE في أوبرا ڤاغنر[1]، أكدّ على توازي الكلمات والايقاعات التي يتضمنها الثنائي العاطفي في الفصل الثاني) ليجد فيها تكافؤاً بين الحب والموت، وهكذا يتكون الشكل الشعري عند فاغنر بحيث يطغى على غياب الشكل في فلسفته..ومع أنه لايسعنا اجراء مثل هذه التعليقات الذكية. لكن تظل هناك نماذج يفيد منها من يريد من القرّاء والأساتذة، إفهام صفحة معيّنة من عمل ما أولاً، ثم إفهام كتاب أو فترة زمنية معينة.

فريدريش :

بعد أن ألّف هيجو فريدريش كتاباً عن مونتيني اعتبر حُجّةً (وترجم إلى الفرنسية لدى غاليمار عام ١٩٦٨)، وضع كتاباً ثانياً عام ١٩٥٦ «بنية الشعرالحديث» (ترجمته إلى الفرنسية دار دونويل- غونتييه ١٩٧٦) درس فيه المؤلف مجموعة متجانسة نشأت في فرنسا اعتباراً من عام ١٨٥٠.

(١) دراسات في الأدب الانكليزي والاميركي ص ١٧١ ـ ١٧٩.

وهي «أعمال رامبو ومالارميه التي وضّحت القوانين الأسلوبية للأعمال الشعريّة الحديثة». وليس الكتاب تاريخاً للشعر [لأن] «مفهوم البنية نفسه يجعل شمولية التحقيق ENQUETE حول الأدوات التاريخيّة أمراً لا لزوم له. خصوصاً إذا لم تقدم لنا هذه العناصر سوى تنوّعات داخل البنية الأساسية»، كما أنه لا يأخذ بمقولات أكل الدهر عليها وشرب كالغنائية الشخصية و«الشعر السياسي». وحينما استبعد فريدريش ورثة الماضي مع أنه لم يكن محامياً أو فارساً من فرسان الطليعة، فقد توخّى من ذلك «ادراك أعراض الحداثة»، وهو أمر لم تتمكن «علوم الأدب» من تحقيقه كما يجب فالقصيدة «بنية تكتفي بذاتها. إنها تمارس فعلاً مباشراً على طبقات الكائن التي لم تجد لها بعد منفذاً إلى العالم العقلاني» ومن هنا يمكننا فهم مقولة ت.س. اليوت القائلة «بامكانية نقد الشعر قبل فهمه». يقوم فريدريش إذن بتبيان التوترات (المدهشة والمحيّرة) التي تميّز الشعرالحديث. فهناك أصول قديمة وصوفيّة وغيبيّة تتعارض مع العقلانيّة القصوى، وهناك تعارضٌ في بساطة التعبير مع تعقّد في المضمون، وهناك اكتمال لغوي مع وجود طابع مطلق للمضمون، وهناك أيضاً عنف في الحركة مع تفاهة في الموضوع. إنّ للشعر تأثيراً يغيّر النظرة إلى العالم والانسان. والشعرُ الحديث يرفض «مسكن الروح» الذي كان يتميّز به الشعر الغنائي. والشعر يحيد عن الواقع المعاش وعن الأنا، ولم يعد الشاعر يساهم في الشعر إلاّ «كجرّاح يتعامل مع اللغة».

وهناك جانب ثالث هو العدوان حيث تتصادم الموضوعات بدلاً من أن تنتظم، وتتعارض الكتابة «القَلقَة» مع الدال والمدلول، وهو أمر يؤدي إلى إثارة صدمة بين القارىء والقصيدة. وقد شهد القرن التاسع عشر تغيّرات كبيرة كالاستعمالات المعجميّة غير المألوفة والنحو المفكك والتشبيهات التي جمعت مالا يمكن جمعه. وفي هذا ا لصراع يكمن ماتقوله القصيدة.

ومن هنا جاء رفض المعايير وترك التشبيهات. فيجد القارىء نفسه متنقلاً من تفسير إلى آخر «ويتابع الفعل الابداعي حتى اللانهاية» في مجالات العالم المفتوح. لابدّ إذن من إيجاد مقولات جديدة قادرة على وصف هذا الشعر.

كان الشعرالكلاسيكي يقوم تبعاً لمحاسن المضمون. حيث كان الشعر يمجّد الانفعال ويصبو إلى الشموليّة.

أما الشعر الحديث فيهتم بالمظاهر الشكليّة أكثر من اهتمامه بالمضامين، فينشأ عن ذلك التغريب واللاانسجام والتجزيء.

- يبدأ كل شيء بعملية الهدم.

- الشعر الحديث يبتعد شيئاً فشيئاً عن الحياة الطبيعية.

وبعد تحديد هذه الاتجاهات السلبيّة، اتصف الشعر الحديث بمنحيين: فإما أنه شعر لا منطقي له شكل حر أو هو شعر فكري ذو شكل صارم جداً. وفي كلتا الحالتين يسعى الفن ليكون مستقلاً عن العالم. لذا فإن «الموضوع» يصبح ثانوياً، وتصبح المسافة بين الدال والمدلول أبعد مما كانت عليه في الماضي، فصرنا نبحث عن «لغة جديدة» أي عن المفاجأة والعدوان مثل نشرالاحتجاج عند بروتون، و«المبالغة في استخدام ماهو غير مألوف» عند سان جون بيرس. [وهكذا] فإن موت «الموضوع» يتحدد من خلال التنويعات التي تجري على موضوع واحد، كما هو الأمر عند فاليري وكينو QUENEAU.

إن اللغة الجديدة تبتعد عن قانون المرحلة، لأنها تصفّ جملاً لارابط بينها، وتلغي علامات التنقيط وتقلب القواعد المنطقيّة رأساً على عقب. يؤكد فريدريش -مثل جاكوبسون- على غموض الشعر وعلى أن تشنجاته تدمج الصمت بالكلام. فتتفجر التقاليد ويتحول الرمزي من العام إلى الخاص. ونجم عن ذلك شعور بالعزلة وبالألم وبالظلام، فكان الشعر المجزأ وكان تفكيك الزمان والمكان: وإذا ماانتصر التحوّل،

فليس الهدف من ذلك إعادة المجهول إلى المعلوم إنما البحث عن الصدام وعن التنافر، فيقول «لقد صار الفرق بين اللغة المجازية وغير المجازيّة وكأنه يسير في طريق الزوال».

إن مايجمع فريدريش بكبار المختصين بفقه اللغة الروماني الذين درسناهم، وكذلك بالشكليين الروس الذين لم يعرفوهم أو عرفوهم قليلاً، هو الانفصال عن التاريخ الوضعي وعن الشموليّة وعن معنى البنية. فهذا كورتيوس يدرس ألف عام من الأدب اللاتيني أو أعمال بلزاك باعتبارها مجموعة واحدة. وهذا أويرباخ يحقق في كتابه «محاكاة» التاريخ البنيوي باعتباره قام بالمقارنة بين مختلف النظم خلال مراحل متتالية. وهذا سبيتزر يكتشف الشمولية عن طريق الاستنتاج. إن الفرق بين النقاد الألمان وبين الشكليين الروس قد يكمن في العلم الأصلي، أي أن اللسانيات، بالنسبة للروس هي تلك اللسانيات التي جاءت بعد سوسير، أي أنها لسانيات تزامنية في الوقت الذي استند فيه الألمان إلى فقه اللغة والتاريخ. فهؤلاء عالجوا بعض الأعمال ذات القيمة الرمزيّة (غوغول وبوشكين، أما أولئك فاهتموا بآلاف السنين من الأدب الغربي. ويربطهم رابط مباشر بالطليعة الأدبية والفنيّة الروسية من جهة، ويفصلهم عنهم الاضطهاد النازي المتفاقم من جهة أخرى، وهي عزلة سببها مرض ألمانيا، لذا فقد اهتم كورتيوس وسبيتزر وأورباخ بمعاصريهم خارج حدود ألمانيا.

* * *

الفصل الثالث

نقد الوعي

المدرستان اللتان فرغنا من دراستهما ركزتا على الأشكال، أو على المجموعات الكبيرة، وابتعدتا عن مبدع الأثر الأدبي. لكن هناك بمجموعة أخرى، انتهينا إلى تسميتها «بمدرسة جنيف»، تميّزت بالعودة إلى وعي المؤلف. ومع أن أعضاءها لم يكونوا جميعاً من السويسريين، وأن بعضهم لم يمارس مهنة التعليم في جنيف، إلاّ أنّ صداقة حميمة جمعت بينهم، بعيداً عن الإختلافات المادية، نظراً لاختلاف أعمالهم. وعلى الرغم من هذا الاختلاف، وعدم اتفاقهم على مفهوم واحد يتحدثون من خلاله عن الأدب، إلاّ أنهم شكلوا حلقة واحدة ضمّت كلاً من: مارسيل ريمون وألبير بيجان، وجورج پوليه، وجان روسيه، وجان ستاروبنسكي. في الوقت الذي لم تنشر فيه لا أعمال الشكليين الروس ولا أعمال فقهاء اللغة الألمان في فرنسا (لأن أغلب الترجمات لم تبدأ إلاّ في عام ١٩٧٠)، فقد أتاحت جماعة جنيف الفرصة أمام الشباب الذين كانوا يترددون على الجامعة حوالي عام ١٩٥٥ فرصة النجاة من الوضعيّة والتاريخانية السائدتين آنذاك بشكل خاص في باريس. وقد يكون من الظلم أن تنسينا (موضة) الألسنية والسيميائيّة ما تنطوي عليه مناهجهم من حيوية وقيم وميزات أدبية، إذ ليس هناك أجمل من كتاب جورج پوليه: **الوعي النقدي** (منشورات كورتي، ١٩٧١. وهنا نحيي الناشر جوزيه كورتي الذي اضطلع بنشر أغلب أعمال أولئك المؤلفين) لشموليته ووضوحه حول هذا التيار.

يعتبر مارسيل ريمون (١٨٩٧- ١٩٨٤) الأسم الأول والكبير، المؤسس العفوي لهذه المدرسة. ويمكن للقارىء أن يجد قائمة بأعماله في نهاية كتاب عنوانه: **ألبير بيجان ومارسيل ريمون، مُلتقى كارتينيي** (منشورات كورتي، ١٩٧٩. جمع النصوص وقدم لها ب. غروتزر) الذ ي يضم ثلاث عشرة دراسة في النقد الأدبي، وواحداً وعشرين اصداراً وكتاب منتخبات، وخمسة عشر تقديماً، وترجمة لوولفلين -WOLF FLIN، ومائة وثمانية وثمانين مقالة وتلخيصاً، وأربعة وعشرين نصاً شعرياً وذاتياً. ومن الواضح أنه عمل هائل، يضم فيما يضم سرداً رائعاً لعدد من السير الذاتيّة بالرغم من ندرتها حول النقاد الأدبيين إذ خصّ كلاً من جان پوميه ورولان بارت بواحدة منها. أمّا كتاب **الملح والرماد** (الذي أصدرته دار لير- رانكونتر، ١٩٧٠، ودار كورتي عام ١٩٧٦) فهو سرد للسيرة الذاتية يسمح لنا بتتبع مسيرة هذا الرجل. بدأ مارسيل ريمون عمله بأطروحتي دكتوراه، الأولى حول: **تأثير رونسار على الشعر الفرنسي** (١٥٥٠- ١٥٨٥) والثانية **بيبليوغرافيا نقدية لرونسار في فرنسا** (١٥٥٠ - ١٥٨٥)، ونشرتا عام ١٩٢٧. وقد أشار مارسيل ريمون نفسه إلى المعاناة التي سببتها تلك التضحية من أجل العلم الخالص بقوله: «لقد خيّبت السوربون آمالي، أو على وجه أدق، ما خيّب أملي هو [طريقة] تعليم الأدب الفرنسي. لقد كانوا يأتونني بأحداث متفرقة، طريدة السوربون الجديدة، أو بجمل هي ذكريات السوربون القديمة، أو بتحليلات نصوص لا تلامس الأساسي». بعد «هذه التحضيرات التي غالباً، لا تنتهي» علينا أن نتجاوز تاريخ وعلم الأدب لأنهما ليسا أداة «ثقافية حقيقية». وسيصبح هذا التجاوز ممكناً تحت تأثير ريڤيير وڤاليري والسرياليين، وباللقاء مع الفكر الألماني في ذات الوقت. في ألمانيا كان «النقد الجديد» مستقراً في الجامعة (ڤوسلر، كورتيوس، غوندولف)، وهناك أزيلت الحدود الفاصلة بين الآداب من جهة وبين الآداب والفنون من جهة اخرى، واهتم ريمون «بتاريخ العقل» أكثر من اهتمامه بتحليل الأشكال والأساليب. وفي صميم مؤلفات

نجد، من الآن فصاعداً، القلق الميتافيزيقي. وبعد عودته إلى بال، عكف على تحضير كتابه الضخم: **من بودلير إلى السريالية** (نشرته دار كورايا ١٩٣٣، وبعدئذٍ دار كورتي عام ١٩٤٠). يقول: «القضية الكبرى كانت تنطوي على اختراع طريقة تعارض **النزعة التعليمية** وعدم التعويل على السيرة، وتقليص دور التاريخ إلى حدوده الدنيا». يبقى علينا استخلاص «طباع الشاعر من كل قصيدة» وذلك بالعثور على أسلوب لا يعتمد التقليد المضحك. وتنطبق هذه التجربة أيضاً على القراءة وعلى الشعر. وقد انطلق ريمون، كما فعل سبيتزر من قبل، من نصوصٍ وعيّنات لإقامة علاقة بين الجزء والكل، وبين الكل والجزء، من خلال النفاذ إلى داخل الجسم الكلامي المنظم»، لكن الأمر في الحقيقة، يتعلق بتحديد موضوع المنهج أكثر من تعلقه بتحديد المنهج: «إن أسلوب هذا الكتاب قد يكون مرتبطاً بفكرة معيّنة حول الشعر»، وهي الفكرة المطروحة في الفصل الأخير، أي «الأسطورة الحديثة للشعر». ونظراً «لقابلية انفجار هذه الأسطورة، فقد تضمن كتاب ريمون، لحظة صدوره، شيئاً سياسياً فهو يرتبط «بوعي تعيس من جراء القمعِ والكذب اللذين تمارسهما حضارتنا» وبالصراع بين العالم الحديث من جهة وبين «أولئك الذين يرفضونه» من جهة أخرى. واهتمام ريمون بتحديد وظيفة الشعر قاده، في مقدمة الكتاب، إلى عرض المفهوم والمذهب الفلسفي لكل فنان. وهكذا نرى أن ما يجمع بعض الشعراء، من بودلير إلى ڤيرلين، إلى رامبو، هو أن الإنسان قد طلب، من خلالهم، إلى الشعر أن يقدم له «حلّاً لقضية المصير» ومذهباً وموضوعات وليس لغة. وفي ما يتعلق بالرمزيين، اصطدم ريمون بڤاليري. فإذا كانت المقاطع الشعرية، تؤثر في الإنسان، فذلك «عائد إلى تطابق دقيق جداً مع معنى الكلمة التي تشكلها تلك المقاطع. وعن طريق الذكريات المشوشة تتمكن الكلمة من إيقاظنا وليس بفضل المسار الخاص للإيقاعات». وهكذا ندرك ارتياح الناقد للسرياليين، الذين تتعادل أهمية نظرياتهم مع أهمية شعرهم. والحقيقة أنه لم توجد في فرنسا مدرسة خلطت،

بوعي منها، وعلى هذا النحو. قضية الشعر مع القضية الأساسية للكائن». مع ذلك ينبغي القول أن مارسيل ريمون، في حديثه عن الشعراء المعاصرين له تماماً، لم يتجاهل أحداً من جوف JOUVE إلى سوبيرفيل SUPERVIELLE ، ومن فارغ FARGUE إلى سان جون بيرس. عرض المذاهب هذا، يقود، بشكل طبيعي إلى خلاصة يشكل عنوانها «الإسطورة الحديثة للشعر» برنامجاً أو منهجاً. هناك فئتان من الشعراء. فئة الفنانين المرتبطين بالتقاليد وبالشكل، وفئة متأملي الفن الباحثين عن «معطيات العقل المباشرة» وعن «الجوهر» والذين يُخشى عليهم من الضياع في «اللا محدود». علينا أن نعتبر الشعر الحديث بمثابة أسطورة وليس واقعاً تاريخياً». إنه علامة الزمن، وفعل الساهر. إذاً كتاب ريمون: **من بودلير إلى السريالية**، يضع مذاهب وموضوعات ثمانين عاماً من الشعر الفرنسي، في نصابها. ليس هناك مانغيّره فيه، لكن الأمر ليس تاريخاً للغات أو الأشكال. وسيبيّن المستقبل أن ريمون لم يكن يحتقرها، إنما كان يتناول. العاجل منها ذي الطابع الفلسفي. ومن دلتاي DILTHEY، أخذت فكرة أن الشعر هو «تجربة حيوية» وفكرة «ظواهرية الخيال الشعري» هي نفسيّة الفنان. عند غوندولف (**شكسبير والروح، الألماني**١٠٣) الذي عرفَ كيف أخصب المسرح الشكسبيري الأدب الألماني خلال عدة عصور، وجد ريمون الحيوية البيرغسونية [نسبة إلى بيرغسون] و«معنى الرموز المجسدة» كما وجد الأمل قريباً من **ميشليه** MICHELET «متماهياً مع وعي الموتى». نرى أن قوة مدرسة جنيف تكمن في كونها تقع على منعطف الفكر الألماني والفكر الفرنسي.

منذ التمهيد، كان كتاب مورون: **من بودلير إلى السريالية** يجد أصوله عند روسّو ROUSSEAU. وسيكون هذا الأمر، من الآن فصاعداً، خط البحث الذي يسير عليه ريمون حتى تسلمه الإشراف على إصدار أعمال روسّو الكاملة في مكتبة **لابلياد** (مع برنار غينيوبان) حيث (أصدر من عام ١٩٥٩ - ١٩٦٩ أربعة أجزاء) سبق كل جزء بمقدمة خاصة

بها. الإعترافات، الأحلام، الأعمال الأدبية والكتابات المتعلقة بالتربية، وأتبعها بحواشي وتعليقات مستفيضة، إلى حين صدور: **جان جاك روسو: البحث عن الذات والحلم** (كورتي، ١٩٦٢) الذي يضم دراسات مختلفة نشرت اعتباراً من عام ١٩٤٢. ذلك أن ريمون يجد في روسّو أخاً له: «بين الموضـــوع المدروس وبين المحلل قـــد لا يخطىء المرء في استخلاص نوع من التناغم الموجود مسبقاً» وهناك بعض النقّاد الذين انتهوا إلى التشابه مع المؤلفين الذين قاموا بدراستهم، وآخرين اختاروا موضوع بحثهم انطلاقاً من تشابه أولي معهم. ومع ذلك فإن ريمون لا يقبل الإنصهار في ما لا يوصف: «لقد انكببتُ على قراءة النصوص عن كثب، مضاعفاً الاستشهادات ومهتماً بقياس معجم الكاتب لبلوغ نوع من الحتمية عن طريق هذا التقشير SACHLICHKEIT. وقد أخذ البعض عليه أنه يعمل «بالنقد النفسي» PSYCHO-LOGIQUE فيرد عليهم بقوله: «لكن مشروعي كان مختلفاً؛ إذ أنه طريقة للوجود في العالم، الذي نحسُ فيه بالراحة أو بالضغط أو بالتهديد، هذا هو العالم الذي أجهد نفسي في وصفه». الحقيقة أن هذا النقد هو نقد مطابقة، فكلمات الكاتب تسمح للناقد بإعادة بناء تجربته المركزية وتطوراتها، وهكذا فإن الحلم التأملي وقصيدة النثر يصبحان حلماً وقصيدة لريمون نفسه. وباعتباره كان مسكوناً في معلمه، فإنه يرى العالم بعينيه. ونفهم أن هذا التمرين الروحي SPIRITUEL لايسمح بكتابة الكتب إلاّ حول عدد قليل من المؤلفين (المقـالات لا تتطلب مـثل هذا الخـوض في نفس الآخرين). روسّو (١٩٦٢)، **سينانكور** SENANCOUR (١٩٦٥)، فينيلون FENELON (١٩٦٧)، جاك ريڤيير J.RIVIERE (١٩٧٢)، كل هؤلاء كتاب ينتمون إلى نفس السلالة ويمارسون نفس الطمأنينة الأدبية؛ أسلوبهم مرن وأخّاذ وموسيقي ينم عن روح لينة مستعدة للانسكاب أو للإنصهار. المسار هو مسار جدلي حيث ينكر الناقد ذاته لاستقبال ذات أخرى وفي نفس

الوقت فإنه يجد التجربة (الخبرة) والمعروفة ورؤية العالم - والكتابة. ان كتاب روسّو لريمون هو عالم رآه روسّو وهو تكثيف للكاتب الذي رُدَّ إلى خطوطه (أبعاده) الأساسيه.

والأجيال اللاحقه بروسّو تذوقت نفس المتعة التي تذوقها: متعة تعرية الطبيعة البشرية حتى الألم، كما لو أنها تريد أن تنتزع منها سراً، من ناحية، ومتعة اكتشاف الحياة من ناحية أخرى وفي الطفولة أولاً، أماكن تبدو وكأنها تحتفظ بانعكاس للفردوس المفقود. كما ينبغي أن نُذكِّر. بأن سيرة روسّو الذاتية قد ساهمت، قبل كل شيء، في تغيير مفهوم الأدب نفسه، بحيث سيتركز من الآن فصاعداً، ليس على العمل باعتباره كائناً أو موضوعاً لذاته، بل على المؤلف، وبشكل أدق على الإنسان بمأساته الشخصيّة وبشكله الذي لا يمكن استبداله» (مقدمة إلى «كتابات في السير الذاتية» لابليياد، ص XV). وبالنتيجة إن [مفهوم] الانتقال DEPLACEMENT الذي ألحقه روسّو بمفهوم الأدب أتاح للنقد إمكانية اختياره والسير على خطاه. لكن بعض هذه السطور الرائعة تنطوي أيضاً على إيمان بما وراء النص و «بسرّ» و «بانعكاس الفردوس المفقود، وهي أمور لا يمكن بلوغها إلاّ في «الألم» و «الدراما الشخصيّة» أي الإيمان بعالم آخر. حتى قبل مرضه، وتغيّره وحداده، فقد. ظل نقد ريمون يبحث عن هذا السر وعن هذا الفردوس المفقود، والنقد الذي لا يحمل الأثر المزدوج لهذا البحث يظل نقداً بارداً ومسطّحاً وفارغاً وميتاً (ومن هنا مصدر الضجر الذي سيتبعه. فنسيان العديد من الكتب التي تشكل أدوات العمل المؤقته، أو الأمناء على الدُرَجه (الموضة) MODE التي سَتنسحبُ منها انسحاب الناسك برنار من قوقعته. إن عملية النشر التي لولاها لما كان هناك ناقد كامل، تبّين الكيفيّة التي يستخدم

فيها ريمون النص. ففي مقدمته إلى **الأحلام*** (نشر البلياد) نرى كيف تتواجد كافة أدوات فقه اللغة الروماني تحت سلاسة التعليق. كل شيء يبدأ بسيرة ولوحة **جان - جاك** كما نظر إليها معاصروه، وبنزهة في حياته، ثم يأتي معنى وتاريخ الكلمة - العنوان بدءاً **بالأنسة سكوديري**(1)، بل ومنذ نص يعود إلى عام ١٣٠٠ الذي يعني «التشرد» ان مختلف فئات الحلم عند روسّو تقود إلى عملية الكتابة: الحلم هو شكل أدبي يُحيل إلى مونتينيي MONTAIGNNE **وبلوتارك** PLUTARQUE. بعدها تأتي قضية التواريخ والتدرج الزمني والبنية. وقد بين البحث أنه لا يوجد خطّ رئيسي إلاّ بين الأحلام الأربعة الأولى، وبين الحلمين السادس والسابع. عندها فقط يبدأ التأويل الفعلي: فالموضوعات الكبرى في النص تدور حول النور (الطبيعة) والظل (الإنسان)، أي حول السعادة والأنا والزمن. وقد أتاح الحلم الخامس لريمون أن يبيّن ما هو الهمّ الذي يمكن إيلاءه للأسلوب وللأشكال حينما يريد ذلك، والإيقاع والمفردات والدور: الذي يلعبه النفي، كل ذلك يحدد الغبطة. وينتهي التحليل عند التساؤل التالي: ما هو التأويل الحقيقي لروحانية روسّو؟ هنا يعطي الناقد الكلمة الأخيرة إلى الشعر: «يتم الفعل الديني هنا بعيداً عن إطار الديانات. لكن روسو يلتقي هنا أثناء تشرده بالشعر. الشعر الذي يجعل الأسئلة دون طائل أو، على نحو أدق، الشعر يرد، عن طريق جماله الغامض، على كافة الأسئلة التي قد نتصورها». إذا بقي سَر المؤلف المدروس، باعتباره عنصراً متسامياً في النص، هو المنشود عبر شبكةٍ من الموضوعات أو الأفكار، فلا يسعنا عندها تقديم مارسيل ريمون على أنه لا يعبأ بالأشكال الأدبية والفنيّة. لقد كان

(*) مختصر عنوان كتاب روسو: أحلام متنزّه وحيد (م)

(١) مادلين سكوديري (١٦٠٧ ـ ١٧٠١) كانت شخصية متميزة في المجتمع الراقي، كتبت عدة روايات. وهي شقيقة جورج دو سكوديري المولود في الهافر الفرنسية (١٦٠١ ـ ١٦٦٧) ألف عدة مسرحيات وكان خصماً لكورناي وكان قد نسب إلى نفسه الروايات التي كتبتها شقيقته المذكورة [م]

مديناً في الحقيقة، إلى علماء الجمال ومؤرخي الفن الألمان عبر تصديه لجانب آخر من جوانب تفكيره ومنهجه الذي يبلغ القمة في ترجمته **للمبادىء الأساسية لتاريخ الفن** لمؤلفه وولفلين، ١٩٥٢، وهنا نذكر أمراً آخر له دلالته وهو ترجمة أويرباخ AUERBACH لأعمال ڤيكو (VICO)، هذا الجانب المرتبط باكتشاف الفن الباروكي. وكرد على «كتابة التاريخ وعلى الجامعة الفرنسية» اللتان قللتا من شأن رونسار ورفضتا «دو بينييه* D'AUBIGNE' وفرانسوا دوسال* F.DESALES وتيوفيل دوڤيو* T. DE VIAU والآنسة سكوديري*» وتجاهلتا الروحانيين، وعطلتا كورناي* COR-NEILLE وكانتا قد قاستا، بالمسطرة والفرجار، أعمالاً مثل أعمال پوسّان* POUSSIN وراسين* RACINE، اعتباراً من

(*) **اغريبا دو بينييه**: كانت فرنسي (١٥٥٢ - ١٦٣٠) كان كالڤينياً متحمساً ورفيق هنري الرابع في السلاح. وضع كل عبقريته وقناعته في كتابة ملحمة روحانية هي : **المأساويات** (١٦١٦) وهي عبارة عن تاريخ عام ورواية هجائية. كما كتب الشعر الذي يعتبر أولى تباشير الباروك.[م]

(*) فرانسوا دوسال (قديس): ولد في قصر دوسال بالقرب من آنسي في فرنسا (١٥٦٧ - ١٦٢٢) مؤلف كتاب: **مقدمة إلى حياة الورع**، حيث عرض مذهبه بأسلوب جميل. كما كتب : دراسة في حب الله. أسس مع القديسة جان دوشانتال، رهبانية زيارة العذراء، الاحتفال بعيده يصادف في ٢٩ آذار [م].

(*) تيوفيل دوڤيّو: شاعر فرنسي (١٥٩٠ - ١٦٢٦) (م).

(*) الآنسة سكوديري: مرّ ذكرها. (م).

(*) كورناي: شاعر ومسرحي فرنسي معروف (١٦٠٦ - ١٦٨٤). من أعماله. هوراس، سينا، بولوكيت، نيكوميد،(م).

(*) نيكولابوسان: رسام فرنسي (١٥٩٤ - ١٥٦٦). أمضى اكبر قسط من حياته في روما. تطور فنّه نحو الكلاسيكية الشاعرية..(م)

(*) راسين: شاعر ومسرحي فرنسي معروف (١٦٣٩ - ١٦٩٩). له العديد من الأعمال: بيرينيس، باجازيه، فيدر... الخ.

عام ١٩٣٦ قام ريمون بتطبيق مقولات وولفلين (بعد إعدادها)؛ بادئاً بمقولة الباروك، على كُتّاب أعاد اكتشافهم (وكما يشير، فإن ما هو مقبول اليوم لم يكن كذلك في الماضي). وقد جمعت أهم أعماله في كتاب: **الباروك وعصر النهضة الشعرية** (كورتي، ١٩٥٥). يبدأ الكتاب «بمقدمات لدراسة الباروك الفرنسي». وبمعزل عن التدرج الزمني للأعمال، فإنها تنطوي على «نظام جمالي للقيم» وبينها علاقات زمانية، وكذلك علاقات لا زمانية. لقد سمح تاريخ الفن الإيطالي باستخلاص الانتقال من الباروك إلى الكلاسيكيّة. أما في فرنسا فإن الفنون الباروكية لا تنحدر من أصول كلاسيكيّة بل تأتي على أعقاب الفنون القوطية GOTHIQVES التي كانت سائدة قبل عصر النهضة. ويتراوح عمر الباروك الفرنسي بين منتصف القرن السادس عشر ومنتصف القرن السابع عشر. هذه القوى ذاتها هي التي حركت فنون الأدب. المؤرخ يرى في الأشكال تعبيراً، وعالم الجمال يرى فيها إبداعاً. والموقفان متكاملان. وقد ساعد ذلك العصر المضطرب على بروز بعض الموضوعات، وبشكل خاص موضوع الموت. لكن العمل الباروكي لا يتحدد من خلال موضوعه SUGET وتيماته THE`MES ورموزه: وفي التحليل الأخير، فإن **الشكل** هو الذي يصنع الأسلوب وهو وحده الذي يعطي العمل وجوده الجمالي. وبعد أن يعيد النظر في مقولات وولفلين، يشير ريمون إلى تلك المقولات التي تبدو له «بعد تبديلها» قابلة للاستخدام في دراسة الأدب: الأسلوب التتابعي (الخطي) LINEAIRE إلى الشكل المنغلق الذي يقابل الشكل المنفتح، والوحدة المتعددة مقابل الوحدة الشاملة، كل هذا يمكن تغييره. وخلف ذلك، هناك تعارض بين وجهتي نظر: فالكلاسيكي يرى الأشياء بوضوح، وفق صيغة فكرية، أما غير الكلاسيكي فلا يكون متأكداً من هويتها، إذ يحتفظ في نفسه عنها برؤية «غير متميزة» أي أنها رؤية شمولية. إلى ذلك يجب أن نضيف مقولة «الحركة» MOUVEMENT: إذ

أن «اضطرابات النفس» تولّد حوادث وانقطاعات في الخطاب. والكاتب الباروكي يتحرك بفضل «طاقة شديدة» تجد تعبيرها في **المضاعفة المتنامية** لشدة الأصوات CRESCENDO، وفي تعزيز الشدة RINFORZAANDO، وفي التضعيف التنازلي* DIMINVENDO. عندها يقوم ريمون (ص ٤٤ - ٤٧) برسم أسلوبيّة للباروك الأدبي ويرد على الاعتراضات بقوله («هذه الصور تنتمي إلى كافة الأزمنة (العصور)» الخ). وما يثبت ذلك هو حوار الأسلوب والمضامين، لكن بعض الفنانين ليسوا على مستوى موضوعاتهم. ان القاصّين الباروكيين يصلون إلى نوعين من الحالات الحدّية: قوة، مقالاة، انقطاع، هروب، تحول. وهي حالات تتغذى على المشاعر المتناقضة للحياة وللموت، والظهور PARAITRE والكينونة ETRE ، المجموعة الأولى توجد في المناخ المأساوي، أما الثانية فهي الباروك الحقيقي (مونتيني والقرن السابع عشر). هذه المقولات تتضمن أفكاراً ما أن تمثلناها، حتى أمكننا إعفاء أنفسنا من تلك. هذه هي الخلاصة الباروكيّة لتلك الدراسة التي تأتي استكمالاً لأطروحة جان روسّية: وهذا الكتاب يكمل بشكل جيد أعمال ريمون بحيث يكون قد وضع يده على كل شيء فلا هربت منه الموضوعات ولا الأشكال. كان مهتماً بالتعليق النفسي في بعض الفترات (وتبعاً للمؤلفين) أو بالتعليق الأدبي والفلسفي (حيث قدم ڤاليري «وجودياً») لقد كان مرتاحاً في دراسة القرنين السادس عشر والعشرين، وكان أوروبياً في ثقافته ومنهجه (لكنه لم يكن يعالج سوى الموضوعات الفرنسية) ولم يجد حدوداً إلاّ في أعماق تأويلاته. وكان أسلوبه أنيقاً صافياً وموسيقياً. ومع أنه ابتعد عن السطح الذي تشكله لغة الكتاب المدروسين، لكنه أعاد إليها جسدها.

(*) هذه التعابير تنتمي إلى عالم الموسيقا (م)

ألبير بيغان (١٩٠١ - ١٩٥٧)

كانت بدايات ألبير بيغان AL BERT BEGUIN شبيهة ببدايات صديقة مارسيل ريمون. حيث أصدر كتاباً كبيراً يستكشف فيه منطقة ما عرفها تاريخ الشعر والفكر والأدب إلاّ لماماً: **الروح الرومانتيكيّة والحلم** (الذي كان أولاً أطروحة عنوانها: **الحلم عند الرومانتيكيين الألمان وفي الشعر الفرنسي الحديث**) نشر عام ١٩٣٧ (وأعاد كورتي نشر طبعة منه منقحة عام ١٩٣٩). من المؤكد أن بيغان لم يُعد اكتشاف الرومانتيكيين الألمان في فرنسا في القرن العشرين. إذ سبقه إلى ذلك أساتذة مثل أندلر ANDLER وميندر MINDER) وكتّاب مثل (جيرودو GIRAUDDOUX وبروتون BRETON) ونُقّاد مثل (جالو JALOUX و ودوبو DE BOS)، لكن أحداً منهم لم يقدم عنهم أي عمل كامل (تركيبي) ولا غيرّ وجهة الرومانتيكيّة الفرنسية: فكل قرّاء بيغان يعرفون بأنه اهتم بنيرڤال* NERVAL أكثر من اهتمامه بلامارتين* LAMARTINE وميسّيه* MUSSET . أما هوغو فقد قلصهُ إلى حجم أشعاره الرؤيوية VISIONNAIRES. مع ذلك فإن كتاباته لا تتحدد بأطروحته لنيل الدكتوراه، فقد نشر قبل ذلك ترجمات لكل من: **جان بول، وهوفمان***،

(*) نرڤال (جيراردو): كاتب فرنسي ولد في باريس (١٨٠٨- ١٨٥٥)، تتسم قصصه احياناً بحساسية مفرطة (بنات النار، ١٨٥٤) وأحيانا أخرى بخيال معذب (أوريليا- ١٨٥٥) أما قصائده، فتبشر بالأبحاث المستقبلية في مجال الحلم وتجعل منه ممهداً لبودلير وملارميه والسريالية. قام بترجمة فاوست لغوته وكتب قصة رحلة إلى الشرق (١٨٥١). كانت تنتابه نوبات من الجنون مما أدى إلى العثور عليه مشنوقاً..

(*) لامارتين: شاعر فرنسي معروف.

(*) ألفرد دوميسيه: كاتب وشاعر فرنسي (١٨١٠- ١٨٥٧). عشيق جورج صاند، الكاتبة المشهورة. كتب في مجمل ميادين الأدب.

(*) هوفمان: كاتب ومؤلف موسيقي ألماني (١٧٧٦- ١٨٢٢).

وتييك* TIECK وأرنيم* ARNIM وغوته*. كما قدم دراسات عن شارل بيغي* CH. PEGUY (١٩٤٢ و١٩٥٥) وبلزاك* BALZAC نرفال (١٩٤٥) وبلوا* BLOY (١٩٥٥) وراموز*، RAMUZ (١٩٥٠) وعن باسكال* (١٩٥٢) وبرنانوس* BERNANOS (١٩٥٤) وكتب أكثر من ألف وثلاثمائة مقالة تعطي فكرة عن نشاط رجل كان أستاذاً في جامعة بال Bâle (١٩٣٧- ١٩٤٦)، أضف إلى أنه كان صحافياً ومديراً لمجلة ESPRIT (١٩٥٠- ١٩٥٧) بعد وفاة مونييه MOUNIER. وبصفته الأخيرة هذه، فإن مقالاته تدل على النشاط العلمي (أفضل مقالاته نشرت بعد موته في: **شعر الحضور، الإبداع والمصير، واقع الحلم،** لدى دار سوى SEUIL ومنشورات لاباكونيير LABACONNIERE، أما مقالاته الأخرى فتدل على نقده الواقعي والصحفي الملتزم (على أثر معلميه بيغي وبرنانوس).

(*) تييك (لودفيغ) : روائي وجمالي ألماني (١٧٧٣- ١٨٥٣). وجه الرومانتيكية الألمانية نحو الفانتازيا.

(*) أرنيم: كاتب ألماني (١٧٨١- ١٨٣١). ألف حكايا فانتازيّة.

(*) غوته: معروف.

(*) شارل بيغي: كاتب فرنسي (١٨٧٣- ١٩١٤) كان من المتحمسين لدريفوس. كان اشتراكياً على طريقته الخاصة. روحاني (متصوف) عاد إلى الكاثوليكية وحجَّ عدة مرات إلى نوتردام دو شارتر. قتل في بداية معركة المارن ضد الألمان. شاعر وناشر.

(*) بلزاك: الروائي الفرنسي المعروف.

(*) بلوا (ليون): كاتب فرنسي (١٨٤٦-١٩١٧)، جدلي عنيف ومؤلف روايات..

(*) راموز (شارل فردينال) : كاتب سويسري بالفرنسية (١٨٧٨- ١٩٤٧) مؤلف روايات تحكي عن شاعرية الطبيعة.

(*) باسكال: الفيلسوف الفرنسي المعروف.

(*) برنانوس (جورج): كاتب فرنسي (١٨٨٨-١٩٤٧) ذو توجه كاثوليكي. مؤلف روائي

إن القضايا والمؤلفين الذين عالجهم بيغان ترسم معالم الطريق: الهروب خارج العالم (كترجماته وكتابه الأول)، العودة إلى العالم؛ البحث عن المطلق، الذي يميّز أعماله وأعمال ريمون. ويتميز الشعراء الذين يتحدث عنهم، عن مهنة العلماء الآخرين الذين ينتمون إلى مدرسة جنيف لأن بيغان هو الوحيد الذي هجر الجامعة للالتحاق بالنضال اليومي، صحيح أنه نضال أدبي بالتأكيد، لكنه سياسي أيضاً. والدلالة على ذلك هو انتقاله، عبر النصوص التي عالجها، من الرومانتيكيين الألمان إلى بيغي وبرنانوس. النقد عند بيغان هو الأدب مضافاً إليه العلم لأن العوالم الموصوفة والرؤى المُعْتَنقة، والوعي المُسْتَكْشف كل هذا، يجيب على أسئلة الباحث. وخير مثال على ذلك مقدمة كتاب **الروح الرومانتيكية** التي تبدأ على غرار نص من نصوص أندريه بروتون* A.BRETON: لكثرة الأسئلة التي تطرحها ولأسلوبها القيّم. لقد قام الأدب أكثر من غيره باستكشاف عالم الحلم. وقد درَسَهُ بيغان بهدف العثور على تجربة (نا)، وتجربة الشعراء بما في ذلك تجربته هو بالذات: إن تجَربة «الشعراء الذين نتبناهم» «تتشابه مع جوهرنا الشخصي». وهو منذ البداية يستبعد التاريخ الأدبي وحتى الموضوعية التي هي «قانون العلوم الوصفيّة». ونزاهة الإعلام «هي الشرط البسيط الأولي» للقيام «ببحث نحب من خلاله أن نحس بوجود تساؤل شخصي لا مفرّ منهُ». على هذا المبدأ الذي ينتمي إلى فلسفة الفن سيظل بيغان ثابتاً وهو أن العمل «يهمّ» «أكثر الأجزاء غموضا من أنفسنا». إن مقابلة الشعر الفرنسي بالشعر الألماني لا يجعل من كتاب «الروح الألمانية» كتاباً في الأدب المقارن، وإلاّ لكان قد عالج موضوع «انتقال الأفكار والموضوعات»، بل هو عبارة عن مغامرة روحيّة مشتركة بين البلدين [وتعبير] عن أخوة طبيعيّة ومعرفة توحيان بوجود سمات مشتركة بينهما.

(*) **اندريه بروتون:** كاتب فرنسي (١٨٩٦ - ١٩٦٦). مؤسس المدرسة السريالية. من اعماله :**ناجا** الخطى الضائعة . (م)

[لكن] المصادر الألمانية خيّبت أمل بيغان: فقد كان التوليف المطلق SYNTHESE SOUVERAINE، الذي من شأنه تعريف الروح الألمانية بشكل لا تحفّظ فيه، كان يتوارى أمام كافة المحاولات. مع أنه يقترح ذلك على طريقته. الرومانتيكيّون يفرضون مناهج بحث، لذا ينبغي الحديث عنهم كما تحدثوا هم عن العالم. لقد اختاروا «حوافز MOTIFFS أعمالهم تبعاً «لانفعال شخصي، ووضعوها في مجموعة واحدة ومفتوحة في آن معاً (إذاً هذه المجموعة ليست هندسية تماماً ولا هي خطابيةً فقط»)، بناؤها موسيقي [على شكل] «وحدة صُنعت من أصداء، وتذكيرات وتقاطعات الموضوعات». هذه «الوحدة المفتوحة» (كما قيل قبل إيكو* ECO) هدفها «الإيحاء بعدم الاكتمال اللازم لكل فعل معرفة إنسانيّة أي إلى إمكانية الحصول على فائض أو تَقدم». وبهذا الشكل فإن بيغان قد اختار وجَمَع المؤلفين [الذين يدرسهم]. في مجموعة متصلة ومفتوحة: البنية الكبرى تجمع البُنى الجزئيّة التي يشكلها العالم الخاص بكل كاتب وبعمله وبمصيره. ومن مجموع هذه الوجوه المختلفة عن بعضها بعضاً يتكون الوجه الوحيد لعصر كان من أكثر العصور. التي عرفتها البشرية من حيث الطموح». كل كاتب يعيش «دراما وحيدة» لكنها تنتمي إلى «عائلة روحية». إذا ألحّ بعضهم (مثل ستاروبنسكي STAROBINSKI) على مفهوم الحلم واللاوعي في «الروح الرومانتيكيّة»، ينبغي أن نحدد أيضاً الشكل المجدد الذي كتب به هذا الكتاب. هناك مجموعة تزامنية (من عام ١٧٥٠- إلى عام ١٨٢٠ فيما يتعلق بألمانيا، ومن سينانكور إلى بروست بالنسبة لفرنسا، إنما دون اعتبار للتسلسل الحدي الزمني) تعالج أو تدرس المفكرين والكتاب من كلا البلدين،

(*) امبرتو إيكو: (١٩٣٢-) سيميولوجي واختصاصي بأدب القرون الوسطى. استاذ في جامعة بولونيا في إيطاليا.

له عدة كتب نظرية في مجال السيميولوجيا مثل «البنية الغائبة» «والعلامة»... الخ - كما كتب رواية «اسم الزهرة» التي ترجمت إلى معظم لغات العالم (١٩٨١) وبيع منها ملايين النسخ... (م)

وهذه المجموعة تنتظم في ثلاثية. في المنتصف (المركز) يعرض الكتاب الرابع « الشمس الرومانتيكية » لوحات الرومانتيكيين الألمان الكبار (مثل هولدرلين، جان بول، **نوفاليس*، تييك، أرنيم، برنتانوه* BRENTANO، هوفمان، أيخندورف* EI-CHENDORFF**، كليست* KLEIST، وهاينه* HEINE)؛ والكتب الثلاثة («الجزء الأول: الحلم والطبيعة») تبرز السمات الكبرى للإيديولوجيا الرومانتيكيّة؛ وهكذا، في الكتاب الثالث «استكشاف الليل، نرى « ميتافيزياء الحلم » (تروكسلر TROXLER)، « رمزية الحلم » (شوبير SCHUBERT) و« أسطورة اللاوعي » (كاروس* CARUS). أما الكتاب الخامس فمخصص لفرنسا (سينانكور* SENANCOUR، نوديه* NODIER، غيران* GUERIN،

(*) نوفاليس (فريدريك): كاتب وشاعر ألماني (١٧٧٢ ـ ١٨٠١).

(*) برينتانو: شاعر وروائي ألماني (١٧٧٨ ـ ١٨٤٢). احد ممثلي الرومانتيكية. صديق غوته.

(*) يخندروف (جوزيف): شاعر ألماني (١٧٧٨ ـ ١٨٥٧).

(*) كليست (هينريش) : كاتب ألماني (١٧٧٧ ـ ١٨١١). له عدد من المسرحيات.

(*) هانيه (هينرريش) : كاتب ألماني (١٧٩٧ ـ ١٨٥٦). كتب اشعاراً رقيقة وقصة اسفار.

(*) كاروس (بول): فيلسوف ألماني (١٨٥٢ ـ ١٩١٩).

(*) سينانكور . كاتب فرنسي (١٧٧٠ ـ ١٨٤٦) . كتب رواية سيرة ذاتية يقوم بطلها بدراسة عدم قدرته على التكيف مع الحياة باعتباراً محللاً وصاحب ايديولوجيا.

(*) نوديه (شارل) : كاتب فرنسي (١٧٨٠ ـ ١٨٤٤). كتب الرواية السوداء والحكايات الفانتازية. مهد الطريق أمام جيراد دونرفال وللسيريالية. وكان يجتمع مع الرومانتيكيين.

(*) غيران (أوجيني). سيدة أدب فرنسية (١٨٠٥ ـ ١٨٤٨). ويحمل نفس الأسم عدة شخصيات أخرى. لكن المؤكد هو أنها هي المعنيّة هنا.

بروست، نرفال، بودلير BAUDELAIRE، مالارميه MALLARME وهيغو، وريمبو RIMBAUD والرمزية، وشعر ما بعد الحرب). والخلاصة أن «الرمز والحلم» يعودان إلى الحلم الذي ليس هو الشعر بل أحد مصادره [لأن] الرحلة عبر الحلم تعيدنا إلى الوجود. لقد كان كل واحد من تلك الكتب محاطاً بالتأمل الشخصي، وكسيرة ذاتية، والتزام المؤلف إلى جانب الكُتّاب الذين يقوم بدراستهم، وهو التزام يتجاوز الانطباعيّة «فإني استحضر وجوها مؤلوفة، كانت ترافقني منذ سنوات، فاكتست واقعية دقيقة، كلما كنت أجهد نفسي في النفاذ إلى سرّ الحياة يساعدني في ذلك أعمال الكُتاب واعترافاتهم الشخصية. النقد الأدبي يتجاوز نفسه في التجربة التي يتقاسمها مع الكتّاب (الذين يصورهم الكتاب) حيث يكثّفها ويقلدّ آثارها، ومع القرّاء الذين يؤثر فيهم أسلوبه.

إذاً، يبحث بيغان في كل عمل «فنّي» عن شاهد على مصير البشر؛ لكن هذا لا يعني أنه يتفق مع نقد السيرة، على طريقة **هنري غيللمان** H.GUILLEMIN. ما يميّز الكاتب عن «أمثاله ليست غرامياّته ولا أخطائه (آثامه) ولا فشله أو نجاحه، إنما قدرته على استخلاص الحقائق ذات البعد الشامل منهم» (١٩٤٣). والتقاليد التاريخيّة والوضعيّة هي التي تعتبر «الحياة **أكثر واقعيّة** من الفكر والشعر». وولادة العمل تقتضي «منح الذات» و «إلغاء العَرَضي»، ومن ناحية وصفيّة، اكتشاف يميط اللثام عن «المستوى الأعلى للشعر. إن سعة العلم التي يتسم بها بيغان عن جدارة، كما يتضح ذلك من كتاباتاته عن كلٍ من **بيغي وبيرنانوس** (السيد أوين OUINE)، تقف هنا عند حدودها. وفي تعليقه على أعمال لافوما LAFUMA حول باسكال ومدحه لها عام ١٩٤٨، فإن بيغان يعارضه حول: **غموض المسيح**، الذي يعتبره **لافوما** بعيداً عن التقريظ APOLOGIE: قد يحق لناقد آخر، شريطة أن يعترف بالحرية المحقّقة، أن يفضل هنا

الإيحاء بالانسجام الروحي، على ضرورات قراءة النصوص القديمة PALEOGRAPHIE». للعلم حدود، لأن «متطلبات الموضوعية كالقياس المحسوب، والتحليل المنتظم» التي تنطوي عليها هذه المتطلبات» هي غريبة عن المسار الطبيعي للفنون بشكل عام وعن فنون اللغة بشكل خاص» (**حول غولدمان** GOLDMANN ١٩٥٦). هكذا فإن اعتبار الأعمال وثائق شاهدة على عصرها، هو «إفسادلها» وإذ أنجز الفنان عمله تحت تأثير أعراض نفسية، فإن هذا الأمر يتناقض مع التشخيصات المعتادة ويضمن صحة لا يُعتَبرُ علماء النفس حكّاماً عليها» ويشير **بيفان** في مقالته «ملاحظة على النقد الأدبي» عام ١٩٥٥ من كتاب (**الإبداع والمصير، ص ١٧٩-١٨٣**) إلى أنّ ربط العمل ببعده الاجتماعي والسياسي، يعني ربطه «بقانون يُنكره أو يحطّ من قيمته»، وعلى العكس من ذلك، فإن الجهد السياسي يستفيد من «الابداع المستقل تماماً». وبما أن مثل هذا الكلام صادر عن إنسان ملتزم مثل سارتر* أو أكثر منه فإن له قيمة: «الأدب لا يصبح اجتماعياً إلا بتأثيره (فعله) غير المنتظر، المتفجر والمستقل عن أية نيّة غريبة، أخيراً، إن ترجمة العمل إلى «رسالة»، إلى «فكر» يجرده من أشكاله. وهذا ما يرحب به بيفان في بدايات «النقد الجديد» عند كل من باشلار* BACHELARD وبارت (في كتابه **ميشليه*** MICHLET، لأنه يتضمن «نفس

(*) سارتر: الفيلسوف والكاتب الفرنسي المشهور.

(*) باشلار (غاستون): فيلسوف فرنسيّ (١٨٨٤ ـ ١٩٦٢). كتب في الفلسفة والتحليل النفسي وعلم الجمال.

(*) ميشليه (جول): مؤرخ فرنيس (١٧٩٨ ـ ١٨٧٤). كان استاذاً للتاريخ في الكوليج دوفرانس. ذو ميول ليبراليّه. بعد عام ١٨٤٠ تحول إلى خصم للحكومة. عزل عن منصبه نهائياً عام ١٨٥١، كتب: تاريخ فرنسا، تاريخ الثورة الفرنسية. وفي الأدب له. المرأة ، البحر ، هذا بالأضافة إلى مذكراته.

المُسَلّمَة»: ذلك أن العمل هو المُعطى، والواقع بحد ذاته صحيح (مقبول)، وأن الأمر يتعلق بفهمه كما هو عليه، وليس باعتباره عَرَضاً لشيء آخر أهم ينبغي فهمه. ان اختيار وترتيب الكلمات وحركة الجملة، ولعبة تبادل المشاهد والصور وما تعبر عنه مجتمعه بشكل لا يمكن لأية تركيبة أخرى أن تقوله، وهذا هو الهدف الذي يطرحه الفكر INTEL-LIGENCE، مع ذلك، لم يكن بيغان ليتوقع أن يؤدي هذا النقد إلى استبعاد أو نفي المؤلف كفاعل وهو يشير، في الحقيقة، «أنه لا شيء ينتمي إلى عزلة الكائن الوحيد أكثر من كلام الشاعر، هذا الكلام الذي يشكل بمجمله بحثاً عن وحدة الشعور ونداءً للآخر». إذاً، بيغان لا يضيع على الإطلاق في وعي الآخرين أو في ملذات الذاتية المتبادلة. في دراسته لباسكال وبرنانوس، كان دائماً مهتماً بتحليل الأسلوب والانشاء. وكان تطوره دائماً تقنياً إذ يقول بأن «التعليق على الشعر يعني تحديد الوسائل الكلاميّة ولغة الشعر [...] والتعليق على الرواية ينبغي أن ينطوي على التساؤل عن الكيفيّة التي صُنِعَت فيها، وكيف تم الانتقال من الشعور الداخلي إلى وجود الأشخاص والمشاهد، وإلى الإبداع بحصر المعنى وشد الإنتباه إلى الأشكال الجمالية باستمرار» (١٩٤٨)، وهو درس تعلمه من دي بو DU BOS الذي، على الرغم من استخدامه الدائم لعبارة «نص» (الذي عاد ليصبح سائداً في السبعينات) فهو لا يفصل فيه التجربة الروحيّة عن الظاهر الملموس (**«شارل دي بو والنصوص»، ١٩٤١؛ الإبداع والصيرورة** (ص ٢١٧- ٢٢١). بيغان يعرف الكيفية التي يعمل وفقها النقد المعاصر إذ يقول عام ١٩٤٥ (بخصوص كتاب دوبو: **ما هو الأدب؟**): «بمقدار ما يبتعد النقد عن زعمه بتصنيف القيمة واسناداتها الضرورية فهو يشبه بحثاً عن جوهر الأدب والنقد بحد ذاته». وحول باشلار يشير بيغان إلى أن قائمة الاستعارات والصور والكلمات التي يفضلها الشاعر، توحي أكثر مما توحيه الإنشاءات

الطموحة». في المقابل، فإن بيغان يحذر أكثر من صديقه مارسيل ريمون من المقولات الأدبيّة والأساليب والمناطق الجغرافيّة، حيث يقول: «إن تثبيت حياة العقل في مقولات مستقرة لا يفيد عقل هذا العالم على الإطلاق». فالأسماء ليست سوى «فرضيات عمل»، «توضع لأجل محدد، إلى اللحظة التي يبدأ تجريدها في حجب التنوع اللامتناهي للأعمال الملموسة»: واستخدا م مفهوم الباروك لا أهمية له سوى أنه يجعلنا نقرأ شعراء غير معروفين كثيراً. وجان روسّيه J.ROOUSSET في كتابه: **الأدب الفرنسي في العصر الباروكي**، لم يكن بمنأى عن هذه الانتقادات لأنه بقي على «المستوى الشعري للصور»، وليس بين المقولات الفكرية، حيث نجد «الحماسة» و «اللذة». وفي هذه الشروط يعطينا. الباروك حقيقة الشعر. فالشاعر محصور بين الشكل المكتمل سطحياً، وبين الشكل المُحطّم «على حساب التشابه الدقيق مع الواقع» المنفتح «على الحياة الخارجية والداخلية».

هذه الاعتبارات تقوم على أساس تحليلات الأسلوب التي تغصّ بها الدراسات الوافيه التي خصصها بيغان لبيغي وباسكال وبرنانوس، لم تحظ بالاهتمام الكافي حتى خلال الندوات الملتقيات الأكثر حماسة مثل **ملتقى كارتينيي**، منذ بداية (افتتاحية) كتاب: **باسكال بقلمه** (سويّ، ١٩٥٢): «عبقرية طفولية»، يربط الناقد إيقاع التفكيرالباسكالي [بما فيه من تناقضات وتجاوز] بأسلوب كتابي طفولي ومتقطع»: الصرامة الإيجازية للشكل، والعدوانيّة، والمفاجأة، والكلمة المتفجرة، بلا انتقال، وبلا زمن ضعيف، وعدد من السمات التي يتميّز بها باسكال الكاتب «والتي تماثل تلك التي ينطوي داخلَه عليها. وتُفسّر تلك النقيضة ANTITHESE «تناقضات الواقع» أكثر مما تفسرها البلاغة المعاصرة. ويقوم بيغان بتحليل حرف

العطف «et» على طريقة سبيتزر، وهو (حرف العطف) عبارة عن تناضد أوصَل «التناقض» مع بعضه بعضاً. كما يرد بيغان على جيد GIDE؛ وفاليري VALERY بخصوص الأسلوب فيقول: نعم، كان باسكال يَزِنُ كلماته، لكن الهول الذي يقلّد نبرته كان يستخدمه الآخرون؛ نعم، «الضيق يكتب جيداً، لكنه الضيق الذي يوحي به المديح APOLOGIE، وليس التعبير الرومانتيكي للكاتب. وفي نفس الوقت فإن تفسير الجزء يتذكر المجموع بانتظام: وهذا التمييز الباسكالي لا يمكن فهمه إلاّ إذاً وضعناه في السياق العام للمديح». إنه يتماهى مع المؤلف، لأنه يقوم بدراسته في حركة الإنشاء نفسها وفي انتشار المعنى عبر الأشكال. ويتحدد هذا النقد التماثلي عند النهاية، وفق مسار يعود إلى الروح الرومانتيكية، إذ أن الخاتمة تشير دائماً إلى حيث ينبغي التوقف، أو المتابعة وإطالة التجربة، بعد الحلم يأتي دور العودة إلى الواقع، وبعد باسكال يتم العثور على معنى التجمع البشري ومعنى التاريخ. ولكن كل شيء انتهى عند برنانوس. نلاحظ أن بيغان، في أعقاب الرومانتيكيين، باستثناء بلزاك «الحالم»، قد تخصص في كتاب مسيحيين كانوا شهوداً على نضاله (الذي جسّدته إدارة مجلة ESPRIT). لان الناقد يلتزم بالكتّاب الذين يختار الحديث عنهم والذين ستدعونه. لقد فهم بيغان برنانوس لدرجة أن أيّ تحفظ لم يعد يفرق بينهما، وقبل وفاته بقليل تمكن من الإفادة بأن الأدب هو عبارة عن تجربة المطلق، وربما لآخر مرة يشهد عصرنا، بدأ ظهور الكتاب ونقادهم الذين لم تكن الكتب تعني لهم شيئاً سوى ذواتهم. والذين اعتبروا أن الله والإنسان قد ماتا. ومقابل هؤلاء يضع بيغان روايات برنانوس التي تسرد «تاريخ خورانية PAROISSE مع كاهنها أكثر منها رواية كاهن. وهذه الخورانية هي، إلى حد ما صورة مصغّرة، إنما مكتملة، للعالم الذي كان ذات يوم مسيحيّاً» (برنانوس بقلمه، منشورات سوي، ١٩٥٤، ص

٦٩). إن لكل رؤية صورتها. بيغان الناشر، تابع التشطيبات، التي قام بها برنانوس (حيث احتفظ بثلاثة أو أربعة أسطر في كل صفحة، وهي نتاج عدة ساعات): وإيقاظ الكلمات والصور يتم عند برنانوس كما يتم عند الشعراء وذلك عن طريق البحث المتأني عن حركة تم الاحساس بها مسبقاً، وشيئاً فشيئاً استدعيت من الأعماق واحتفظت بها الكلمات.

هنا يصبح الناقدُ شاعراً على عمله أن يعيش بعد العلمويين* SCIENTISTES† الذين يجهلونه، ولطالما ناضل ضدهم، لأنه (أي العمل) بكلمات قليلة، يوحي بالجوهر ولو بشكل ظاهري.

جورج پوليه (ولد عام ١٩٠٢ -):

ان جورج پوليه GEORGES POULET البلجيكي الأصل والأستاذ في جامعة ادنبره EDEMBOURG ثم في جامعات بالتيمور (١٩٥٢، جامعة جون هوبكنز) وزيوريخ (١٩٥٦) ونيس (١٩٦٨)، قد نشر، بشكل متأخر، إنما بشكل متواتر فيما بعد، كتباً أساسية طالما اعتبرت أساساً «للنقد الجديد»، أي حركة تجديد النقد الأدبي التي ظهرت في فرنسا بعد عام ١٩٥٦ (لكن أصولها، كما رأينا، ترجع إلى أقدم من هذا التاريخ بكثير)، والتي تتميز، مهما اختلفت مناهجها، بالقطيعة مع التاريخ الوضعي، ومع السيرة والدراسات الأحادية الوافية MONOGRAPHIE المخصصة لدراسة «الإنسان وعمله»، وقد ترك[1] پوليه ثمانية عشر كتاباً، ودراسات حول الزمن الإنساني (١٩٤٩)، والشعر

---

* العلموي: هو الذي يقرر الاكتفاء بالعلم من حيث قدرته على الذهاب إلى المسائل القصوى الدائرة على المعرفة البشرية.(م)

(١) نجدها في مراسلات مارسيل ريمون - جورج بوليه (١٩٥٠-١٩٧٧). منشورات كورتي ١٩٨٠، ص ٣٢٧- ٣٤٥.

المتفجر (١٩٨٠) وعدة مقالات ورواية واحدة هي. **الدجاجة ذات البيض الذهبي ١٩٢٧**) وقد وضع (بيير غروتزر P.GROTZER هذا الدؤوب المختص بمدرسة جنيف[1] والذي بدى اهتماماً واسعاً يشبه اهتمامات سانت بوف وضع لائحة بأعمال بيغان حول القرن السادس عشر (قضيتان ومؤلفان)، والقرن السابع عشر (درس ثمانية مؤلفين)، ومن القَرن الثامن عشر (درس عشرة مؤلفين أو فنانين باستثناء مونتسكيو وڤولتير، ومن القرن التاسع عشر (ستة وعشرين مؤلفاً فرنسياً وأمريكياً)، ومن القرن العشرين (قام بدراسة خمسة وعشرين مؤلفاً فرنسياً وألمانياً وأمريكياً وإيطالياً وأسبانياً وبلجيكياً، بالإضافة إلى خمسة عشر ناقداً فرنسياً وسويسرياً).

حينما ظهر كتاب: **دراسات في الزمن الإنساني،** لقي ترحيباً من النقاد (روسو* ROUSSEAUX ونادو NADEAU وبيغان) وهو أول[2] كتاب يصدر لمؤلفه في باريس، واعتبر حدثاً جديداً كل الجدة. إذ يتضمن دراسات ذات حساسية إزاء قضية الزمن في الأدب وهي معالجة فريدة من نوعها آنذاك، أما الدراسات الأخرى فتطرقت إلى التحليل الفلسفي والوجودي. وقد حدد هو نفسه، برسالة بعث بها عام ١٩٥٥ إلى مارسيل ريمون أصول تفكيره بقوله. «قبل الاكتشاف

---

(١) تسلم بوليه منصب أستاذ شرف في هذه الجامعة. وكتب إلى مارسيل ريمون: من الملائم أن أجد نفسي مرتبطاً بجامعة جنيف لأنها جامعتكم، وبفضلكم صارت هذه الجامعة مدرسة نقدية، أشعر فيها بالسعادة والفخار»

(*) ليس روسو الفيلسوف المعروف الذي عاش في القرن الثامن عشر (١٧١٢-١٧٧٨).[م]

(٢) اطروحة بوليه التي عنوانها «العلاقات بين الشخصيات في الرواية البلزاكية، تتألف من ٣٦٨ صفحة لم تنشر (انظر المراسلات، ص ١٥٣)

ديلتاي DILTHEY وغوندولف GUNELOLFحوالي عام ١٩٣٢، بعد أن وضعت جانباً ريفيير الذي لم ألتق به سوى مرتين، الذي تَركت هموم اهتمامه القَلق فيَّ آثار لا تُمحى، لكنني لا أعتبر (ديبو) DU BOOS سوى وسيطاً [...] وشكلاً دون أن أعرف اللغة الألمانية. وقد توصلت، عن طريق البحث المتردد وسوء فهم صَعُب عليَّ تصعيده، إلى ميتافيزياء الشعر، شعر الميتافيزياء بشكل جيد أو سيء، يكوّن (يشكّل) شاهداً روحياً مشتركاً، ويؤكد نقد جورج پوليه بشكل واضح، موقفه (موقعه) اعتباراً من التمهيد الذي وضعه لكتاب، **المسافة الداخلية** (١٩٥٢؛ الجزء الثاني من **دراسات في الزمن الإنساني**: ان الأدب تَشكل موضوعياً من أعمال شكليّة وأُطُر تتقاطع، إلى حد ما بشكل واضح: وهي أعمال تتألف من القصائد والحكم والروايات والمسرحيات وأشياء أخرى. أما من الناحية الذاتية فلا شكل للأدب، إنه واقع فكرٍ خاص تابع لأي موضوع، والذي يكشف باستمرار من خلال كل الموضوعات، تلك الاستحالة الغريبة والطبيعيّة، التي يوجد فيها، وهي استحالة الوجود الموضوعي». إن واقع الفكر، وهذا ما يطرحه علينا پوليه في كل كاتب، هو «ذلك الفراغ الداخلي الذي يعود العالم كي يتصرف فيه من جديد. على النقيض من ريمون (الذي اهتم بالأشكال وبالأعمال الخاصة)، وعلى العكس من بيغان (صديق الحضور والتجسيد، فإن پوليه لا يحدد، من الكتب، كتاباً وحيداً إنما تلك التي ولدتها الروح النقية. لا ينبغي على الأشكال أن تنوب عن الروح وإلا صار الأمر تأليهاً أعمى. في العمل الفني، نبحث عن «الروح التي تبدع عالمها وعن المبدأ الملازم لإنجازها في هذه الحالة لا تكون بنية العمل ولا يكون زمنه أو مكانه سوى واحداً من تغيرات الروح التي تنطوي على ذلك التغيّر، وتسبقه وتتجاوزه». **وما المراسلات** التي دارت بين ريمون وپوليه سوى شاهد على هذا النقاش، وهو الذي أبدى إزاء الموضوعات الفنيّة كرهاً حقيقياً، إذ أن وصف العمل

وتفصيل تقنياته ونجاحاته، كل هذا كان يبدو له مقيتاً، لأن العمل ليس شيئاً OBJET. وهكذا يوضح «بلزاك» پوليه (**المسافة الداخلية**) على أنها أبعد من «البُنى» والتصورات Sche'mes، يوضح الفكر الذي ينتجها وعلل المعلولات. في **الكوميديا الإنسانيّة** كل شيء يعود كي يلتقي بمبدعه، لأنه هو الأساس. وهذا «الفكر» ليس «منظومة من الأفكار» ذلك أن الاحساس والتصور والرغبة والمحبة والإرادة تعني الفكر. الفكر هو فعل الحياة الروحية. وحينما تكون الأشكال حدوداً مادّية، ينبغي أن نعثر على الفكر الذي يحركها ويتجاوزها. فإذا تقصينا أعمال شكسبير واحداً واحداً، سنرى خيوطها، كما نرى «الحقيقة السيكولوجيّة للشخوص، وانتظام الأجزاء وفضائل **قصيدة اليامب*** Iambe **والشعر غير المقفى** VERS BLANCS لكننا لا نرى «الحقيقة الشكسبيرية» (**مراسلات**، ص ٦٢-٦٣). إذاً، لا تنطوي مهمة الشاعر على «صنع القصيدة» بل على أن «يصنع ذاته وذواتنا». ولا يتعلق الأمر بسرد حياته اليومية، المتواضعة، إنما بيان قمة الحياة العقلية أي «العالم - الفكر»، وهناك جملة تدفع بموقف پوليه إلى حدها الأقصى وهي: «صُنعت الأشكال لكي نمّصها، وما أن نحصل على عصارتها علينا أن نلقي بها».

النتيجة والمنهج هو أن لا يقدم الكاتب أو العصر («القرن الثامن عشر»، «الرومانتيكيّة») لوحة إنسانية مغرقة في إنسانيتها كاللوحات الأدبية التي قدمها سانت - بوف Ste -BEUVE، إنما لوحة روحية، ذلك أنه هنالك كوجيتو Cogito لكل مؤلّف، كما له تفكيره الذي يبرهن على وجوده ككاتب. وهذه هي نقطة الانطلاق التي ينبغي العثور عليها.

(*) قصيدة الـ IAMBE : هي نوع من القصائد التي يتغير فيها الوزن الشعري في كل بيت. يتألف من اثني عشر مقطعاً يتناوب مع بيت آخر مؤلف من ثمانية مقاطع. أما القافية فيها فتسمى متقاطعة.

الدراسة إذاً هي بحث عن سر وأصل ولحظة داخلية سابقة على «اللحظة الثانية» للوحي الكلامي، فإذا بدأ نقد پوليه، خصوصاً في بداياته، فلسفياً بمقدار ما هو أدبي، ذلك لأن الوحي أو «الحدس الأصلي» للفلاسفة لا يبدو له مختلفاً عن حدس الشعراء؛ ومن هذه النقطة، يختلف مسار الفيلسوف عن مسار الأديب. وفي نفس الوقت ينبغي أن نفهم بأن هذا الوعي الأولي ليس هو الوعي الشامل واللا شخصي لڤاليري VALERY: «الوعي بالنسبة لي، على العكس، هو أكثر الأفعال ACTE شخصيّة. فالوعيُ الراسيني [نسبة إلى راسين] أو الهيغوي [نسبة إلى هيغو] أو الكلوديلي [نسبة إلى كلوديل] هو فعل، من نوع خاص SUI GENERIS، لايمكن خلطه بأفعال الوعي الأخرى التي ينجزها بشر آخرون، لكنها متواجدة بشكل ظاهر أو مستتر في أية تجربة من تجارب الوعي المعني (**مراسلات**، ص ١٩٩)، جورج پوليه كان يريد الوصول إلى وعي كل مؤلف من هؤلاء المؤلفين «باعتبار الوعي يشكل حداً لفكره» بالنسبة له كناقد، أو كمفكر فكر الآخر على اعتبار أنه فكره. «القراءة هي فعل امتلاك. [يقول پوليه]، لقد ارتضيت الآخر، وهذا الآخر يفكر ويحسّ ويتألم ويفعل في داخل أناي» (**الوعي النقدي**، ص ٢٨٢).

إذاً فما هو مصير العمل المادي، وما هو مصير الكتب؟ هذا هو موضوع النقاش الذي دار بين پوليه ومارسيل ريمون في مراسلاتهما الرائعة. ففي صفحة من صفحات **الوعي النقدي** (ص ٢٨٤ - ٢٨٥) يبدو أن پوليه قد أخذ حصته في العمل، الذي إذا شئنا فهمه لا بد من وجود حد لا لامتناه من المعارف المختلفة عن «المعرفة الداخلية» الحقيقية. لقد حان الوقت في «داخل علاقة تماهي. بيني وبين الأثر». إنه يسكن فيَّ «كائناً - فاعل، ويستمر الوعي كما هو عليه، ويظهر في داخل العمل»، ويتكون «كفاعل لموضوعاته». بالتأكيد إن القارىء لا يختبىء، لكنه يتقاسم وعيه مع

الفاعل Sujet في العمل، وهذا الوعي المندهش لما يصيبه؛ هو الذي نسميه بالوعي النقدي. إذن هناك عدة مستويات. للتماهي الذي يضرب عليه. مثال الناقد. هناك التماهي «الذي بوشر فيه بالكاد» وهو الذي عمل به جاك ريفيير (وقد أخذ عليه مارسيل ريمون في كتابه عنه، هذا الحكم القاسي. ثم المتماهي الموضوعي والحسّي والفكري والقصدي وهو الذي عمل به جان بيير ريشار V.P.RICHARD وفي الطرف الآخر وفيما يخص «الغاء كافة المواضع»، هناك الالتقاء «بالوعي المنفصل عن أي موضوع كان، أي النقد العالي أو الرفيع الذي يعمل في الفراغ – وموريس بلانشو داعية العقلنة المنفصلة، خير من يمثل هذا النوع من النقد، لكن ألا يمكن ربط هذين الشكلين ببعضهما بعضاً؟ إن قراءة الأجساد تلتقي بقراءة النفوس عند ستاروبنسكي لكنه يبقى ربطاً واضحاً جداً وفكرياً. كان مارسيل ريمون ممزقاً بين التأمل والفهم الداخلي أما تلميذة روسّيه فينتقل من الغموض إلى الذاتيّة ومن الأشكال إلى ما يتجاوزها. بعد هذا التاريخ أو هذه الظواهرية للوعي النقدي يقوم جورج پوليه برسم ما يبدو له أنه الطريق الحقيقي وهو «الانتقال من فاعل SUJET إلى فاعل من خلال الموضوعات، وهي المراحل الثلاث التي يتكون منها أي مسعى تأويلي هناك أيضاً في كل عمل أدبي ثلاثة مستويات: أولاً يُعطي وعي الكاتب لنفسه الموضوعات، وفي المستوى الثاني، يقوم الوعي بتجاوزها لكي «يعي ذاته»، أخيراً هناك نقطة لا يتمكن فيها الوعي«من عكس أي شيء» إذ يكتفي بوجوده في العمل مع أنه موجود فيه وفوقه دائماً». إن النقد الذي يلحق بهذا الصعود، سيرتقي حتى يصل إلى الإدراك المباشر لذاتّية بلا موضوعات».

ينبغي أن تعطي بعض الأمثلة على هذا المنهج. في دراسته للكاتب **لاكلو*** LACLOS المتضمنة في كتابه **(المسافة الداخلية)**، يقترح پوليه «إعادة صياغة متدرجة للمسافة التي يسلكها الفكر ويدرك نفسه ويبرهن على ذاته ويتطور ويكتمل فيها».

وهذا الفكر يبدأ بفكرة «خارج الزمن وفي محاذاته»، كمشروع؛ والإرادة تعيد خلق الزمن وڤالمون [بطل رواية لاكلو] يشكل نموذجاً لهذا المشروع. كتبت الرواية على شكل تحقيق وتجربة لكي تتحقق من صحة حساب معيّن. فوق الزمن «يبدو الوعي لنفسه وكأنه العناية الإلهيّة الخاصة به»، والسيدة ميرتوي MERTEUIL، هي «وعي عال» SUPER CONSCIENCE يطلق حكمة على ڤالمون، إن مشروع الفتّان (المضلل) SEDUCTEUR ينطوي على إرادة «فرض وجود مؤقت جديد على كائن معيّن» وقدراً يمسك هو بزمامه. لكن كل شيء يتغيّر، حينما تندمج في رواية التحقيق، رواية بحث أخرى يقوم بها الفتّان ولا تتوقعها الضحيّة». ڤالمون العاشق، صاحب المشروع المنسي، حيث يخضع الزمن للصدفة، لن يعود أبداً ليصبح سيّد نفسه. وجوده هروب من الإرادة في زمن صمتّي ذلك لأن الإنسان الذي يخطط لامتلاك الزمن، يستولي الزمن عليه» [وهو] تحليل قاس وبسيط لرواية اعتقدناها متعددة الأصوات POLYPHONIQUE ردّت إلى دراما للوعي في الزمن.

يختلف الباحث في كل لوحة من لوحاته. لننظر في إحدى دراسات پوليه حول موليير في **(دراسات حول الزمن الإنساني، ١)**. فهي تبدأ بتعريف «اللحظة الهزليّة» على أنها «طرح لموضوع» عوضاً عن أن تكون «مجرد فاعل»، إنها وعي الانفصال. وفي لحظة واحدة يدرك المشاهد سلوك هذا الموضوع كمبيّن لوجوده ومتميّز عن

(*) **بيير لاكلو**: ضابط وكاتب فرنسي (١٧٤١- ١٨٠٣)، وهو مؤلف الرواية الترسلية «العلاقات الخطيرة» (١٧٨٢).(م).

الجمهور. ومن هنا منشأ الُحكم الذي يُردُّ إلى الخلود ETER-NEL، لكن السخرية تقطع الزمن كما تقطع الموضوع OBJET. أما بالنسبة إلينا فنحن نشارك في زمن (مدة) الترتيب OR-DRE، فينفصل الموضوع الساخر فوراً عن الفوضى. وبالتالي فإن «السخرية هي الإحساس بانكسار عابرٍ وموضعيّ في قلب عالم دائم وعادي». إننا نحكم ونحس في زمن ولحظة السخرية، «بالموضوع» و «بالشخصية المضحكة». لكن، كيف يسعنا إدامة لحظة السخرية عندها؟ عند موليير نجد عالم الأعراف الدائم والمستقل، كما نجد الزمن العارض لعالم الأهواء. هذا العالم التشنجي المتفجر والمتكرر الذي يشبه الزمن التراجيدي [...] فعن طريق التكرار تفقد الشخصيّة صفتها الإنسانيّة، شيئاً فشيئاً، ونحن ننظر إليها فتصبح شخصيّة نمطيّة [...] وتتعمّم مع تقدم الأحداث. وهكذا، فليس هناك من زمن عند موليير بل مثال دائم على جهل دائم»، وبموازاة ذلك،» فإن التكرار الذاتي للإحساس» الذي تثيره فينا مسارات أهواء الشخصية، يضحكنا من جديد، مثلما ضحكنا في المرّة الأولي في الخلود المزدوج للعقل والإحساس. من الجدير بالذكر أن پوليه لا يستشهد بأية شخصية أو بأية مسرحية. [لكنه يذكر: رسالة حول كوميديا الإزعاج، وموجز في فلسفة غاسّندي* GASSENDI اللذين كتبهما بيرنييه** BERNIER. وكل

(*) الأب بيير غاسندي: رياضي وفيلسوف فرنسي (١٩٥٢ ـ ١٦٥٥). كان من خصوم فلسفة ارسطو وديكارت ومن المتحيزين للفلسفة الرواقية.

(**) بما أن المؤلف لايذكر سوى الكنية، فإننا سنذكر ثلاثة اشخاص يحملون نفس الكنية.

١ـ فرانسوا بيرنييه: رحالة فرنسي (١٦٢٠ ـ١٦٨٨). نشر كتاباً عن الشرق.

٢ـ نيكولا بيرنييه. موسيقي فرنسي (١٦٦٤ ـ١٧٣٤). مؤلف تراتيل وألحان غنائيّة.

٣ـ إيتيين بيرنييه: مطران فرنسي (١٧٦٢ ـ ١٨٠٦). أحد مفاوضي المعاهدات البابوية.

واحدة من هذه «الدراسات حول الزمن الإنساني» تردّ العمل الواسع إلى تجريدات بسيطة، وإلى نقاء الروح، وهي تجريدات مكثفة في عبارات مثل «إن عمل السيدة لافاييت LAFAYETTE لا يهدف إلا إلى إيجاد العلاقات القائمة بين الهيام Passion والوجود، أو التعريف الرائع **للبحث عن الزمن الضائع** والقول بأنها «رواية وجود تبحث عن جوهرها». ان دراسة الكتاب الذي خصصه جورج پوليه **«للفضاء البروستي»** يتيح لنا رؤية تطور منهجه بشكل أفضل. فراوي **البحث عن الزمن الضائع** يعود إلى الأماكن المفقودة والمترافقة دائماً بالحضور الإنساني. وتبقى الشخصية مرتبطة بموقع بدائي، لكنها تتنقل من ديكور إلى آخر بحيث لا نرى ما يفصل بينهما، وعلى هذا فليس (المكان) متجانساً، وللتغلّب على هذا التشتت، يتصور بطل **البحث** عدة حلول: كالسفر أو التغيير الدائم للمنظور أو اللوحات. «الزمان البروستي هو زمانٌ مُمَمْكَن* SPATIALISEE ومتجاور» بشكل فضاء أو حيّز العمل الفني. وبهذا الشكل تم تقصي مجمل الرواية وإعادة بنائها. والأمر لا ينطوي على معرفة الكيفيّة التي يرسم بها بروست المكان، بل ما يمثله هذا المكان بالنسبة له: نبعد أن لم يكن شيئاً صار كل شيء. وبعد القيام بحذف قاسٍ وبمقاربات لا ترحم، فإن البرهنة تغري القارىء. لكنَّ الحقيقة أنّهُ غالباً ما يُجري الناقد الترتيب المنطقي، مجرى التدرج الزمني (وهذا ما أخذه عليه مارسيل ريمون بخصوص أميل** AMIEL)؛ زد على ذلك أن التفريق أو الفصل المرتبط بالمكان يختفي كمجمل القضايا الإنسانية لأن المكان يصبح قضية أدبيّة. وكانت آخر

(*) أي تحول إلى مكان [م].

(**) اميل (هنري فريدريك): كاتب سويسري (١٨٢١ ـ ١٨٨١). يحلل في مذكراته قلقه وخجله العميقين إزاء الحياة بكثير من الدقة.

طموحات بروست، بشكل خاص، إظهار البطل في الزمن (وهذا نقيض ما يقوله پوليه)، المكان يتحول إلى زمان: فالبندقية وكومبراي لم تعودا مدينتين بل لحظتين زمنيتين. واللوحات التي يراها پولية متجاورة هي علامات تدل على مرور الزمن.

نحن نرى الجمال، لكن خطر نقد التماهي يكون أثره أقل على العمل أو على الفاعل في العمل (كما هو الأمر عند ريمون) منه على الوعي الخالص للكاتب: وما تفاصيل النصوص والأعمال الخاصة إلا برهان على ذلك، وهذه التفاصيل قد تفتقر إليها أحياناً نصوص جورج پوليه، تحت سحرها الشعري يمكن الانتقال من السطح إلى جذر العمل الذي كان ينادي به سبيتزر. ومع ذلك فكم من النجاحات حققت، مثل اللوحتين الرائعتين اللتين يقترحهما لبودلير ورامبو في الشعر المتفجر (١٩٨٠)! إذ فجأة نسمع صوت بودلير في فم الناقد حينما يقول: «من أنا؟ بودلير؟». ويتساءل بودلير: «من أنا؟». أو بالأحرى: من لستُ أنا؟ إن وعي الذات في حالة وعي الكائن الذي هو نحن، أقل من وعي الكائن الذي لم نعده، والذي بدأنا نختلف عنه بشكل كبير بسبب الانحطاط والفسق». إنه نقد شعري كنقد بودليرنفسه، وهو نقد فلسفي، لأن الناقد «يجد نقطة انطلاقه في كوجيطو COGITO الآخر» الذي يقدم له سير تطوره. إذاً فالكاتب يتمتع بنظام عقلي ينبغي على الناقد العثور عليه. ليس في هذا النقد أي رتابة لأن «الشعور بالذات هو أكثر الأشياء فردية في العالم»: إذا تعارض روسو مع ديكارت، فقد يقول الأول: «أنا موجود إذن أنا أفكر». ويكتب جورج پوليه التاريخ الأدبي «للكوجيتوات» التي هي أفعال تقوم الأعمال عليها؛ وهذه العملية لا تكون ممكنة إلا إذا قمنا بإعادة انتاج تجربة الكتاب في ذواتنا، ومن هنا تنشأ دراسة الزمان والمكان: «من أنا؟ متى أنا؟ أين أنا؟». وهذه هي الكلمات الأخيرة في **الوعي النقدي**.

جان روسّيه (ولد سنة ١٩١٠-):

إن أعمال جان روسّيه J.ROUSSET، الأستاذ السابق في جامعة جنيف، تعتبر من أهم أعمال هذه المدرسة وتحتل فيها مكانة متميّزة يلتقي فيها تذوق الأشكال، الناجم عن حب الفن، بالوعي النقدي. وكتبه التي أطال النظر فيها وفي كتابتها ليست كثيرة: **أدب العصر الباروكي في فرنسا** (١٩٥٤)، **الشكل والدلالة** (١٩٦٢)؛ **الداخل والخارج** (١٩٦٨)، **نَرجس روائياً** (١٩٧٣)، **أسطورة دون جوان** (١٩٧٨)؛ **وتلاقت عيناهما** (١٩٨١)، **القارئ الحميم** (١٩٨٦). يتميز جان روسيه عن زملائه في أنه يستند في كتاباته إلى تاريخ الفن وعلم الجمال، بينما ينطلق هؤلاء من التجربة الفلسفية والفقهيّة اللغوية PHILOLOGIE. ومع أنه مختص بالقرن السابع عشر الفرنسي، لكن معرفته بالعصر الباروكي الروماني كانت كبيرة. وبعد تقديم أطروحته عام (١٩٥٤) وسّع مجال اهتمامه ليشمل القرن العشرين (روب-غرييّه أشار إلى حدود تدرجه الزمني).

لقد كان صدور كتاب: **الأدب في العصر الباروكي في فرنسا** بمثابة حدث لأنه ككتب ريمون وبيغان، يحيل، ويجمع ويركز ويتجاوز الأعمال السابقة التي لم تعد تشكّل منذ ذلك الوقت، سوى مقدمات. وقد فكر بعضهم، منذ ظهور كتاب أوجينيو دورس* EUGENIO D'ORS (**حول الباروك**، ترجم إلى الفرنسيّة عام ١٩٣٥) باستعارة مقولة الباروك من تاريخ الفن، لتطبيقها على الأدب (بواس* BOAS وكوهلر*

(*) أوجينيو دورس: كاتب اسباني (١٨٨٢-١٩٥٤). مؤلف دراسات وحكايات فلسفية مثل. الأفكار والأشكال، فلسفة الذكاء، كما يعزى اليه دراسة عن غويا [م].

(*) بواس (فرانز): عالم اتنولوجي اميركي (١٨٥٨- ١٩٤٢). قام بإدخال المناهج الإحصائية في الاتنولوجيا ودرس بشكل خاص، بنية الألسن الهندية من كتبه: تفكير الإنسان البدائي (١٩١٣)[م].

(*) وولفجانغ كوهلر: عالم نفس اميركي من اصل ألماني (١٨٨٧- ١٩)أحد مؤسسي التيار الجشطالتي[م].

KOHLER ولــوبــج LEBEGUE وريمـون وويـلـلـيـك) إنمـا ظـلّت تفتقر إلى التـوليـف (التركيب) SYNTHESE. لقد كان الأمـر يعني تحديد مـادة بحث CORPUS تبـدأ بعـام ١٥٨٠ وتنتـهي بعـام ١٦٧٠، أي من مـونتـايني MONTAIGNE إلـى بيـرنـان* BERNIN من حيث الزمـان؛ في فـرنسـا مع أن الظـاهـرة هي ظاهرة أوروبيّة، من حيث المكان؛ وهنـاك تعريف سيؤخذ عن «الهندسـة المعـمـارية الرومـانيّة لبـيـرنـان، وبـاروميني BARROMINI وبيـيـر دو كـورتـون* P.DE CORTONE «لأنهـا [الهندسة] هي الوحيدة القادرة على إعطائنا تعريفاً خالصاً لا نقاش فـيـه للباروك؛ وهي المكلّفة بتـقديم مـعـاييـر العـمل الباروكي النموذجي». وبنـاء على هذه المبادىء المطروحة فإن منهج التـحليل والبـرهنة سـيكون منهـجـاً مـوضـوعـاتـيـاً THEMATIQUE، لكن سنـرى بأن هذه الموضـوعـات هي أيضـاً مـوضـوعـات شكليّة. التـطور ينتـظم حـول مـوضـوعين Thémes اثنـين هما: التحول الذي تـرمـز إليـه سيـريـه* CIRÉ والتـفاخـر OSTENTATION الذي يـرمـز إليـه الطـاووس. الجـزء الأخـيـر يـعدد أشكال البـاروك ومـعـاييره الأدبيّة، وعلاقـاته مـع المؤلفين ومـع المدارس والمراحل المجـاورة. كل نـوع يمثـل مـــوضـــوعـــاً مـفضلاً لديه: فـرقص الباليه الملكي يمثله التـحول أو التـغيّر، أمـا المسرحيـة الرعـوية الدراميـة فـتـمثل التقلب والـهروب، والتـراجيـديا الكـوميـدية فـتجد تمثـليهـا في التـخفي [التـقنّع]

(*) جيان لورتز بيرنان: المسمى في فرنسا بالفارس هو رسـام ومـهندس مـعـمـاري ونحـات إيطالي (١٥٩٨ - ١٦٨٠) . مـعلم البنـاء الباروكي. له الكثير من الأعمال الفنية في هذا المجال [م].

(*) بيـيـر دو كـورتـون: رسـام ومـهندس مـعـمـاري إيطالي (١٥٩٦ - ١٦٦٩)، أحد ممثلي الباروكية الرومانية.[م].

(*) سيـريـه : سـاحـرة ،لعبت دوراً هـامـاً في الأويـسيـة. وهـي التي قدمت إلى رفاق أوليس شراباً مسحوراً حولهم إلى خنازير [م].

والسـراب. في تحليله للأعمـال الأدبيّة، يحـدد روسّيـه «التناغم» بين مستويات النص: «بين البطل الذي ندرسه كلعبة وكائن متغيّر، وبين الإنشاء المفكك المفتوح والمنظم وفق عدة مراكز، يتضاعف الفعل، ويتمدد الزمن وتتقطع (المسارات) السطور، وتتشابك الخيوط، ويتنقل الممثلون، وتنمو المادة الدراميّة، وهذا كله يعطينا انطباعاً بالحركة، وبالتعقيد والإبهاظ». ومن الموضوعات، المهيمنه هناك موضوعات الحركة (كالماء)، والنار والهروب من الموت. بما أن المقولات الأدبية تهدف إلى إعادة اكتشاف النصوص، فإن روسيّة ينقل إلى الضوء عالماً مجهولاً من أدب العذاب والآلام الليلية والمشاهد الجنائزية. إن الحركة القاتلة في نهاية المطاف، هي التي تسيطر على الحياة متخذة شكل اللهب والثلج والغيم وقوس قُزح. عند مونتيني نرى أن الرسام ونموذجه متحركان، كما هو الأمر عند لوبيرنان حيث لم يقف لويس الرابع عشر ممتنعاً عن الحركة لكي ينجز له تمثاله النصفي. الحركة هي أيضاً ماء الحدائق، والنصوص التي جعل منها الباروك BAROQUE «عملاً فنياً». وبعد عرض هذه الموضوعات، يقوم المؤلف، في الثلث الأخير من أطروحته، بتعريف معايير العمل الباروكي حيث يتميّز بعدم الاستقرار والحركيّة، والتحول وهيمنة الزينة (الديكور). ينطوي المنهج بالتالي على اقرار وجود تعادل بين الموضوعات الأساسية للهندسة المعمارية والرسم وبين موضوعات «مجموعة الأعمال الأدبيّة المعاصرة» ثم محاولة إجراء تجربة مضاءة، انطلاقاً من تحوّل ما (اعتُبِرَ بمثابة تخفّي)، ومن نمط شعري (متحرك، كالقصيدة المتموجة والقصيدة الحلزونية)، ومن بنية في طريقها إلى الانفجار، ومن عمل شعري برمّته، هو عمل ماليرب* MALHERBE،

(*) ماليرب (فرانسوا) . شاعر فرنسي (١٥٥٥ ـ ١٦٢٨). ترك شعراً مناسباتياً وأشعاراً أخرى. له نظريات كانت ذات أثر كبير. وكان من أنصار التعبير الواضح البسيط. وقد وقف في وجه الشعر المعقد، وهو من مهد الطريق أمام الكلاسيكية. وقد اعتبره الشاعر الفرنسي بوالو بمثابة سيد الشعر الفرنسي [م]

. . .

الذي انبنى على نقيض النزعة الباروكيّة، مع أنه لم يتخلص منها بشكل نهائي: «لأننا نكون أحياناً باروكيين رغماً عنا». يتابع عمل مونتيني التجربة المضادة: فبعد مروره بالمرحلة الباروكيّة، حاول أن يهرب منها إلى التغيير والتحول، لكن، كي يقع في مطب آخر هو الفخفخة OSTENTATION. وهو موقف باروكي يرمز إليه الطاووس. وفي الحلقة الابيستيمولوجية، انطلق روسيّة من الفنون البصرية يستخلص منها مبادى عثر عليها في النصوص. والنتيجة هي ولادة جديدة للقرن السابع عشر في فرنسا حيث لا تحتل النزعة الكلاسيكية فيه مكاناً كبيراً، فإما أن ننظر إلى الأعمال المعروفة بشكل مختلف (كورناي، موليير، ماليرب)، أو أن نعمد إلى إعادة اكتشاف كتاب منسيين لأنهم لم يكونوا كلاسيكيين (نشر روسية عام ١٩٦١ مختارات من الشعر الباروكي الفرنسي). لهذا المنهج إذاً قيمة استكشافيه Heuristique، ويتلخص الأدب، الذي قامت الكلاسيكية الناهضة (المنبعثة) في وجهه، من خلال هندسته «وبدل أن يقدم العمل الكلاسيكي نفسه على أنه الوحدة المتحركة لمجموعة متعددة الأشكال، فهو يحقق وحدته عبر تثبيت كافة أجزائه وفق مركز ثابت».

بعد خمس عشرة سنة يعود روسيّه إلى كتابه الأول: **الداخل والخارج («دراسات في شعر ومسرح القرن السابع عشر)** ليحدد مسعاه. «على الرغم من خطر التعادلات الخداعة»، «فقد كانت الأعمال الأدبيّة بحاجة إلى إضاءات لا سابق لها، وكانت تستدعي وجود صيغ مقاربات جديدة؛ وكان القرن السابع عشر، يتطلب، أكثر من غيره، تنقيحاً عميقاً». وهذا، في الحقيقة، هو أحد أهداف التاريخ الأدبي: أي تنقيح وتوضيح النظرة إلى الماضي. نحن نعرف بأن المنهج ينطوي على الانعطاف عن طريق الأشكال البصرية، القائمة هي ذاتها على «مجموع كافة المبدعين في نفس العصر»، «مهما تباينت لغتهم. الأمر يتعلق «بتاريخ

حقيقي للخيال الذي كان يسهم فيه كافة فناني العصر، من الحجر وحتى المشهد، ومن اللوح إلى الكلمة». هذا التاريخ. عثر عن طريق إيطاليا، على الاستجابة الأوروبية للفقه الروماني Philologie Romane ولاهتمامات القرن العشرين: «كيف يتجرد الإنسان عن موضوعه تماماً دون إلغاء هذا الموضوع وفقدان كل علاقة معه؟». والمغامرة الأولية، إذا ما نظرنا إلى ذلك نظرة جديدة، يتبعها التقصي العلمي: «ويمكننا من الآن فصاعداً، العمل على القرن السابع عشر دون الاهتمام بالباروك، شريطة استيعاب كافة معطياته». لقد انتقدنا استخدام المقولات الأدبية، وهي التي تسمح بالبدء في البحث [وإعطاء] «رؤية جديدة»، و«نظرة جديدة»، وفرضيةُ عملٍ «كأداة لِمُساءلة الواقع».

هل عالج جان روسّيه، باعتباره مؤرخاً للخيال، الموضوعات والمضامين فقط؟ إن كتابه: **الشكل والدلالة** (١٩٦٢) يبيّن عكس ذلك باقتراحه «قراءة الأشكال». وبتلخيصه وتجديده لمساهمة الشكليين الروس، والنقد الأنجلو - ساكسوني وفلوبير ومالارميه وبروست وفاليري ومؤرخي الفن مثل فوسيّون Focillon، ووللفللين Wolfflin، وروسّيه يترك هذا الهدف للناقد: فإدراك الدلالات من خلال الأشكال، واستخلاص التنظيمات (التناسقات) القادرة على الكشف، واكتشاف هذه العُقد (الحبكات) الأشكال Figures النتوءات Reliefs غير المعهودة والتي تشير إلى تزامن التجربة المعاشة وصنع العمل» كل ذلك من خلال النسيج الأدبي. «فإذا كتبَ الكاتبُ لكي يقول نفسه» فلن يتم ذلك إلا بواسطة الإنشاء Composition» وتتطور «التجربة بالأشكال» وهذه تقوم بتطوير دلالتها. وليس، كما كان يظن بعض الكلاسيكيين، عن طريق شرح فكرة مسبقة أو محاكاة النموذج الداخلي، إنما عبر مصادفات الإبداع «ومن الدراسة المكرسة لرواية مدام بوفاري في هذا الكتاب، ينشأ، بأن

ما لم يكن مرسوماً في الخطط الأولية، هو بالضبط، أكثر الميزات فلوبيرية [نسبة إلى فلوبير] في الرواية». العمل الفني هو «التفتح المتزامن لكل من البنية والفكرة». وهذا التعريف يحدد واجبات الناقد: إذ ينبغي عليه أن يقرأ «الحلم من خلال الشكل»؛ في العمل وحده؛ والتاريخ الأدبي هو «مقدمة»، «حاجز» garde-Fou ووسيلة لخدمة النقد: إنه علم مساعد. لكن ليس من السهل إدراك الشكل، لأنه ليس مجرد تقنيةً أو إنشاء، أو «توازن الأجزاء». بل هو «خط القوى، وشكل أسر» هو سكة الحضور أو الأصداء وهو جدول التقاربات». وبالتالي فإن النقد مغامرة، لأنه لا ينبغي على الأداة النقدية أن توجد قبل التحليل. وكما هو الأمر عند سبيتزر، سيكون القارىء حسّاساً إزاء «الاشارة الأسلوبية» وإزاء «حقيقة البناء اللا متوقع والكشفي»؛ لكنه (القارىء) لا ينسى بأن «العمل هو كل أو شمولية، وأنه على القارىء أن يكون «شمولياً» أيضاً. إن روسّيه، وهو أحد أعضاء مدرسة جنيف، يعتبر القراءة بمثابة «محاكاة»، وليس هناك من حُكم آخر سوى اختيار العمل المراد دراسته في حركات الفنان أثناء قيامه بالعمل؛ «وهذا القارىء الكامل، كما أتصوره، سيقوم بتحديد المسارات الشكليه والروحية (Spirituels) والرسومات المفضلة، ونسيج الأحداث Motifs والموضوعات The'mes التي يتابعها في تكرارها وتحولها، مسستقصياً بذلك السطوح وحافراً الأعماق إلى ان يستبين مركز أو مراكز التلاقي أو البؤرة التي تشع فيها البُنى وكافة الدلالات، وهي التي يدعوها كلوديل* «بالمعلم الديناميكي». وهكذا يقوم روسيه، في مدام بوفاري، بدراسة موضوعات النوافذ، والنظرات العلوية: «موضوع الحلم الفلوبيري»؛ هو «رسم صرَفي» Sche'me؛ و «وسيلة

(*) كلوديل (پول): دبلوماسي وكاتب فرنسي (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥). كان شعره يتميز بمسحة تصوفيه.

تمفصل»، أما عند كلوديل فإنه «شاشة فاصلة»، وعند بروست* هو «التنظيم واستراحة الشخصيّات، أو هو الكتب النموذجيّة، كتب الراوي المفضلة ورمز العمل. إن بنية العمل «هي التي تُفصحُ عن دلالته». يتميز **البحث عن الزمن الضائع**، بشكل دائري بحيث تلتقي فيه البداية مع النهاية. «فكومبراي» قد بُنيت وفق مستويين متتابعين: «الاستيقاظات الليليّة التي تعيد دراما النوم، **وقطعة المادلين*** هي بقية كومبراي. أما في **الزمن المُستعاد**، فقلب العبارة EN Chiasme، هو اكتشاف اللازمني (بلاط غير متجانس) ومرور الزمن (الحفل التنكري)، وهما يتناضدان مع جزئي الافتتاحية. هذه البنية تفرز «جدلية الزمني واللازمني، وهي جدلية العمل بمجمله» وفي نفس الوقت الذي تبين فيه كيف أن البطل الذي صار مؤلفاً، يمكنه كتابة بداية العمل وهو مغلق الفم. وقام روسيه بدراسة ما بينهما من وجهة نظر ثلاثية: **سوان وشارلوس، الكتب المفضله لدى الشخصيات، والحب**. وقد (بيّن كلود إدموند ـ مانيتي في كتابه **تاريخ الرواية الفرنسيّة منذ ١٩١٨**) بأن سوان Swan هو الأب الروحي والأخ الأكبر للبطل الرئيسي يجسّد وسواسه الدائم الذي هو العُقم. وبعد قليل، سيضطلع شارلوس بدوره هذا، كعاشق تعيس وفنان فاشل، ويعبر هو أيضاً، عن المسألة الأساسية: «هل يمكن الخروج من مستوى الوجود لبلوغ مستوى الأبداع؟. إن مثل هذا التحليل الجديد، في وقته، قد أوحى بتحليلات أخرى كثيرة.

(*) **البحث عن الزمن الضائع**: رواية مارسيل بروست الشهيرة. في ص ٦٨، يقول المؤلف أنه حينما كان مارسيل يذهب لزيارة عمته ليوني، كانت هذه تقدم له قطعة من المادلين المغموس بالزهورات. فكان هذايذكره باشياء كثيره، أي أنه، انطلاقاً من مذاقها كان مارسيل يتذكر ما من شانه تكوين قصه او قصصاً بحد ذاتها. (م)

إن مفهوم الشكل أو البنية يمكن أن يمتد ليشمل مشاهد الرواية كما في كتاب: **وتلاقت عيناهما: مشهد النظرة الأولى في الرواية (١٩٨١)**، وهو كتاب كرّس لدراسة مشهد صعب نجده في كافة الروايات. مشهد اللقاء الأول هو شكل ثابت يرتبط بحالة أساسيّة (خارج لغوية)، حيث يثير حركة، ومجموعة من النتائج القريبة والبعيدة، تشكل استكمالاً لازماً للحظة الأولى. وفيه تكون الشيفرة Code مستمرة تقاوم الانقطاعات التاريخية والثقافية، كما تكون مادة البحث Corpus لا متناهية. وانطلاقاً من السمات الثابتة، يبني روسّيه النموذج ويقوم بفرز ثلاثة مفاهيم: **التأثير** Effet، **التبادل والاجتياز**. يثبت تحليل المشاهد وجوداً دائماً لبعض الخصائص [مثل]: وصف المكان، المفاجأة، تبادل النظرات، التعرف (الأفلاطوني). ويمكن أن نستخلص منها ثلاثة أنماط. من المشاهد وفق لعبة (عملية) من التركيبات كل واحدة تتضمن ثلاثة حدود. الأولى: **(الظهور اختفاء البطلة** (أو البطل) **البحث)**؛ والثانية **الظهور، اللقاء، البحث** (مشترك يقوم به البطلان معاً)؛ أما التركيبة الثالثة تتضمن التركيبتين السابقتين: **الظهور اللقاء، البحث المشترك**، اختفاء (هيلويز*). ومكان هذا المشهد يتغير كما يتغير المكان الذي يتكرر فيه كما ينبغي إجراء تقسيم منطقي بين اختيار المكان واختيار المشهد. اختيار المكان يتضمن مؤشرات الزمان والموضع واللوحة والأسم. أما اختيار المشهد (الإخراج) فيقوم بتنظيم العناصر

(*) هيلويز: ابنة أخ الكاهن فولبير (١١٠١- ١١٦٤). تزوجت من أبيلار سراً، ثم ابعدت عنه والتجأت إلى الدير لكنها ظلت على علاقة به من خلال الرسائل.

وفولبير هو كاهن شارتر، ولد في إيطاليا (٩٦٠- ١٠٢٨) أقام في شارتر بفرنسا مدرسة شهيرة. أما أبيلار: فهو رجل دين وفيلسوف سكولاتي فرنسي (١٠٧٩ ـ ١١٤٢) اشتهر بحبه لهيلويز وبتعاسته. كان يدفاع عن مذهب التصورية Conceptualisme.

الديناميكيّة الناشئة عن الفئات الثلاثة، تبعاً لنشاطها سواء كان داخلياً أم خارجياً أم الإثنين معاً، وتحدث أثراً (كالمفاجأة على سبيل المثال) والتبادل والاجتياز (الذي يمكن أن نسميه بالتجاوز أو التعدي). قد تبدو هذه الترسيمة جافة، لكن حينما تغذيها دراسة نصوص لستين مؤلفاً (منذ القدم وحتى بروست)، ألمان وانجليز وإيطاليين وفرنسيين وسويسريين (بالطبع) فإنها تُنْتِجُ اكتشافات عدة، عبر نزهة اختيارية Anthologiqne لذيذة. منَ الآن، فصاعداً، لن نتمكن من تفسير مشهد لقاء بدون هذا الكتاب الذي يدشن ولادة فرع معرفي جديد هو **علم المشهد** Sce'nologie. علينا، بكل بساطة ألا نخلط الأدب بالحياة. وكان لهذا الكتاب أن أصبح كتاباً ممتعاً نحبه بما فيه من الخصائص الفنيّة (طول المشاهد ودراسة المواقع).

ويمكن لروسّيه الانتقال من المشهد إلى الأسطورة شريطة أن يفرز عناصرها المميّزة أو الثوابت، التي يشكل تجميعها «سيناريو دائماً». وهكذا فإن **أسطورة دون جوان** تتكون من الميت والمجموعة النسائية والبطل (وهو جهاز مثلثي في حدّه الأدنى. المنهج البنيوي يستخلص من تعددية الرويات Versions والمصادفات التاريخية، نظاماً منطقياً». أما التحليل الميكروي Micro Analyse فيحيل إلى مجمل المنظومة Syste'me وهذا لا يعني تجاهل التاريخ، لأن التقصي (الاستكشاف) عبر الزمن «يحيي المنظومة المعترف عليها مسبقاً والمحددة في ثباتها ويجعلها تتنفس. ويتبع منظومة الأسطورة رحلة عبر تحوّلاتها في أشد الأنواع الأدبيّة اختلافاً (كالمسرح والأوبرا والرواية والقصص والشعر والأبحاث، وأخيراً النقد).

لاحصر للأشكال الأدبيّة، لكن الراوي واحد، ومنها يتمكن من السيطرة على سواه، هو الشخص الأول [ضمير المتكلم] والذي عقدَ له جان روسيه كتابه: **نرجس روائياً** حيث يكون السرد على لسان ضمير المتكلم، بينما تقوم مكانة الراوي والنظام الزمني والمنظورات السرديّة،

بتنظيم هذه الرويات. ونجد عند هذا الناقد، الذي يعتبر أقرب أعضاء مدرسة جنيف إلى الشكليّة، نجد العودة إلى الوعي، والتماهي بوعي الكاتب الذي أشار إليه جورج پوليه في كتابه (**الوعي النقدي**، ص ١٥٨ - ١٦٤) بقوله: «جان روسيه هو الوحيد الذي ربما نجح بالبقاء في مكان توفيقي وتبادلي،حيث تُظهر العلاقة الارتباط المتبادل بين الأنا وبين العمل بشكل واضح».

جان ستاروبنسكي:

إذا بدا جان روسّيه أحياناً، أقرب إلى الأشكال وإلى تاريخ الفن، فإن جان ستاروبنسكي J. Staro Binski يتعمد العودة إلى الوعي وإلى فروع علمية أخرى مثل طب النفس (الذي ندعوه بطب الأمراض النفسيّة أو التحليل النفسي) - بهدف دراسة الرسّامين (ونشر بهذا الصدد: **تاريخ الطّب**) واللسانيات. وتقديمه لكتاب سبيتزر: **دراسات في الأسلوب**. نشرَ: جِناس فردينان دو سوسير تحت عنوان (**الكلمات تحت الكلمات**، غاليمار، ١٩٧١). وكان عصره المفضل -ومن لم يكن له عصر يفضله؟- هو القرن الثامن عشر، فكتب: **مونتيسكيو بقلمه**، سوي ١٩٥٣) و: **جان جاك روسّو: الشفافية والعائق** (بلون، ١٩٥٧ وغاليمار ١٩٧١)، **والعين الحيّة** (غاليمار ١٩٦١)، الذي يتضمن دراسات حول روسّو، لكنه يتطرق إلى القرن السابع عشر (كورناي وراسين) والتاسع عشر (ستاندال). وهناك ثلاثة كتب أخرى حول القرن الثامن عشر تختلط فيها الفنون الجميلة بالأدب، وهي: **اختراع الحرية** (سكيرا، ١٩٦٤)، **وشعارات أورموز العقل** (١٩٧٣)؛ **وثلاثة اندفاعات** (١٩٧٤). **ولوحة الفنان المهرج** (سكيرا، ١٩٧٠) يستكمل تفكيره حول الرسم؛ ثم «**مونتيني في حركة**» (غاليمار ١٩٨٢) في مجال التاريخ الأدبي. إن تلميذ مارسيل ريمون هذا، يعتبر، مع جان روسّيه، أكثر أعضاء مدرسة جنيف انفتاحاً على العلوم الإنسانية.

يحدد ستاروبنسكي مفهومه للنقد الأدبي منذ مقدمة:
العين الحية، [إنه] «حجاب بوبيه* Poppee» فيه نكتشف بأن **النظر** يقوم على أساس تذوق ستاروبنسكي للرسم والأدب. الحقيقة أن هذا الكتاب يقترح شعرية للنظرة ونظرية لها: «بالنسبة للنظرة يتعلق الأمر، بتوجيه الروح إلى ما وراء مملكة النظر، إلى مملكة الحس». النظرة النقدية بتغير وتحيي. حيث يستيقظ العالم الخيالي بفضلها، ويطلب «التواصل والتصادف». لكن ينبغي على الناقد أن يكون حذراً أي أن «يحتفظ بحقه في النظر» وأن يَبْلغ «الدلالة الكامنة» خلف «المعنى الظاهري». إنما ماهي هذه الدلالة؟ ستاروبنسكي يفكر تارة «بحتميات النظرة الأولى وبالأشكال وبالإيقاعات» وبالكلمات، وطوراً -إنما بشكل مشوش- «بالحياة الأرحب» أو «بالموت المتجلّي الذي تعلن النصوص عنه». النظرة النقدية تقع بين حدين: فإما ان تضيع في «الوعي الخرافي الذي يتيح لها النص: امكانية استشفافه» لأنه يساهم بشكل تام «في التجربة المادية والفكرية التي تنتشر في العمل». لكن عند ذلك فإن التكيفيّة Mimetisme تُحطّم الخطاب النقدي. أو، لكي نتحدث عن العمل: علينا الابتعاد عنه، واتخاذ «منظور بانورامي» على الأطراف التي تربط أجزاء العمل مع بعضها بعضاً (وهذا ما يقوم به المؤلف في كتابه **اختراع الحرية**) وهذه الأطراف هي الأسباب اللاواعيه والعلاقات التي تربط المصير والعمل بوسطهما التاريخي والاجتماعي». لكن، إذا عُرِّفَ العمل، تحت هذه النظرة العلوية، بما يحيط به، فإنه من المستحيل إجراء كشف بشمولية هذه العلاقات، تحت طائلة رؤية العمل في طريقه إلى الذبول إن النقد الكامل يوفّق بين الإثنين الذي يهدف الشمولية والآخر الذي يسعى إلى «الحميميّة» من خلال حركة متبادلة. ومما له مغزى هو أننا في هذا

(*) بوبيه: محظية نيرون أولاً ومن ثم زوجته. قتلها بركلة من قدمه

النص، في الوقت الذي غالباً ما نتحدث فيه عن صوت الكتاب والكاتب، فإن ستاروبنسكي يستبدل هذه الصورة بصورة تبادل النظرات: إذ «ليس من السهل ابقاء العينين مفتوحتين لاستقبال النظرة التي تبحث عنّا» كتاب **العين الحية** يدرس، إذاً، موضوع النظر لدى عدة كتّاب، لكن ابتداء من كتابه حول مونتسكيو، كان الناقد قد أشار في روح القوانين إلى «النظرة العلوية هي التي تشكل في نفس الوقت رؤية العلاقة القائمة بين الأشياء». وهكذا فإن «فوضى روح القوانين - الذي بعث اليأس في نفس أكثر من معلّق - هي التعبير عن هذه النظرة الشاقولية. إذ أنه يرى من فوق مبادئه؛ كافة النتائج في تواقت شامل». النظرة تكيّف المعرفة والسعادة " والعمى الذي يصيب مونتسكيو يثير رؤية الأفكارولا يمنعه من إملاء كتابه. وتنتهي الدراسة بنفس الموضوع وهو أن «البشر بإمكانهم أن يفهموا إذا عرفوا كيف ينظرون. وبوسعهم، على الرغم من المخاوف الليلية، أن ينضموا إلى النور». ستاروبنسكي لا يرى عند مونتيسكيو، خادم الأنوار، سوى النور.

نفس الصورة تتكرر في كتابه الذي يحمل عنوان ١٧٨٩، إذ قرأ هذه السنة بأسلوبه الخاص وصار مشروعاً بل ولازماً مواجهة أسلوب الحدث الثوري بأسلوب الأعمال الفنيّة التي ظهرت في نفس الفترة [...] لقد كان الضياء الذي نشرته الثورة حاداً جداً لدرجة أنّه أنار كل الظواهر المعاصرة». إن النظرة البانوراميّة للناقد تلتقي بضوء الحدث، الذي يغسل كافة الأعمال وفي الكتب التي خصصها ستاروبنسكي للقرن الثامن عشر بجملته، فإنه لم يعزل أي واحد منها بشكل خاص، انها، تارة «آخر نيران البندقيّة»: بموت غاردي Guardi يموت الروكوكو* في لوحات «لا يهيمن فيها سوى النور»، بينما كان جيان دومينيكو تييبولو J.D.Tiepolo يقوم برسم موت بولشينيلا؛ وطوراً، «موزار

الليلي»: لوحة ليلة تختتم مسرحية زواج فيجارو، فترات ليليّة لدون جيوفاني Don Giovani حتى نهايته، هزيمة ملكة الليل في الناي المسحور؛ وفي هذه الأوبرا «يحصل البطل المُطهَّر على زوجة هي كائن يجمع بين ميراث العالم النهاري والجنون الليلي، لأن بامينا Pamina هي ابنة الساحر المحسن والملكة الغامضة». لهذا تأتي «الأسطورة الشمسيّة للثورة» التي يقرأ ستاروبنسكي أثرها في شعراء ذلك الوقت مثل ألفييري* Alfieri وكلوبستوك* Klopstock وبليك* Blake؛ هذه الأسطورة هي «قراءة خيالية للّحظة تاريخيّة» وهي «فعل إبداعي يساهم في تغيير مجرى الأحداث». إن هاجس الشفافية والنور، الذي أتاح لستاروبنسكي، في السابق، إمكانية فهم روسو أكثر مما فهمه غيره (باستثناء مارسيل ريمون) جعله يرى الثورة بمنظار جديد حيث يتصالح الفن مع الظل: عند غوته، نرى الإنسان «يملك ظلامه الداخلي، بينما تحمل عينه نوراً ينتمي إلى نور الشمس»؛ وحينما ينظر الفنان إلى الطبيعية، هذا إذا كان فناناً، فإنه يخلق طبيعة ثانية «حيث يستقر التوازن أخيراً مع أنه آيل إلى الزوال حتماً»، أما بليك، المسكون بهاجس انحباس الضوء، فيصبح غامضاً». وقد كان غويا* Goya كذلك مبهوراً بالنور وبالظلال.

(*) الروكوكو: اسلوب ثقيل انتشر في القرن الثامن عشر في أوروبا وفي ألمانيا بشكل خاص [م].

(*) ألفييري (فيتوريو): كاتب إيطالي (١٧٤٩ ـ ١٨٠٣). مأساوياته تقترح مثلاً إرادية وبطوْلية [م].

(*) كلوبستوك (فريدريك غوتليب): شاعر ألماني (١٧٢٤- ١٨٠٣). مؤلف ملحمة [م].

(*) بليك (ويليام): شاعر ورسام انجليزي (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧). الرسام المعتمد لدى البلاط الإسباني [م]

(*) غويا (فرانشيسكو): رسام اسباني (١٧٤٦- ١٨٢٨). الرسام المعتمد للبلاط الاسباني [م].

في كتابه: **اختراع الحرية** يقوم ستاروبنسكي ببناء منظومة موضوعاتيّة للقرن الثامن عشر كله، مازجاً التاريخ الثقافي مع الفنون والأدب [فجاء متضمناً] «الفضاء الإنساني للقرن الثامن عشر» مثل «فلسفة وأسطورية المُتعة» و «القلق والاحتفال» و «محاكاة الطبيعية»، و «الحنين والطوباوية». ولن نُدهش إذا انتهى الكتاب «بمتعة الرؤية»: «كذلك كان العصر، مأخوذاً بالأنوار وبالنقاء وبالوضوح، وبعقل كانت تبدو عملياته وكأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعمليات النظر. مع أن الرؤية أكثر امتداداً من كافة حواسنا الأخرى: فهي تحملنا إلى البعيد، من خلالة حركة استقصائية. وهذا النجاح الذي أصابه العقل، هو الذي سيجعل العالم المادي غير كاف له. وهذه النتيجة تجعلنا نتوقع زمناً تصبح: فيه المظاهر غير كافيه. وكذلك فإن مؤرخ الثقافة لا يسعه الاكتفاء بنظرته الموسوعيّة؛ فهو يعرف، أنه إذا أتى على كل الأعمال وكل الفنون بنظرة واحدة (كما قال كورتيوس)، في الضوء الجميل الذي ينتمي، في نفس الوقت، إلى المشهد والمشاهد، هناك شيء سيخفى عليه وهو: أساس الكائن وأصالة الوعي الفردي والليل الداخلي.

لهذا نجد أن جزءاً من عمل ستاروبنسكي يقترب من التحليل النفسي. العالم الواسع الذي يتبخر في كتبه البانوراميه (الشاملة) يتركز في كتبه التخصصية Monogra-phies ومقالاته المكرسة للمؤلف الواحد. إن تقديمه لكتاب جونز: **هاملت وأوديب** (غاليمار، ١٩٦٧، وأعاد نشره في: **العلاقة النقدية***) يشكّل لوحة لفرويد في لحظة اكتشافه **لعقدة أوديب،** إن اهتمامنا. بهذه المقدمة لا يعود إلى كونها قد عالجت موضوعاً معروفاً، بل لأنها تبيّن، بالإضافة إلى أنها

(*) ترجمه إلى العربية المرحوم استاذنا الدكتور بدر الدين قاسم الرفاعي تحت عنوان النقد والأدب مراجعة انطون مقدسي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. ١٩٧٦.

تعتبر بمثابة انتساب كامل، ربما مؤقت، للنظرية الفرويديه، كيف استخدم فرويد الأدب، على الأقل فيما ما يتعلق بسوفوكل* وشكسبير، وكيف يستخدمه خلال أكبر أزمة حادة يمكنه تجاوزها؟. إذا انتزعنا، ولو للحظة، تلك الهالة التي تزين جبين هذا الفييناوي العظيم [المقصود فرويد]، فذلك كي نلاحظ أن ستاروبنسكي يتحدث عنه كما يتحدث عن كاتب متخاصم مع موضوعاته وأدواته. وباستشهاد فرويد بهاملت فوراً بعد أوديب، فإنه يجد نفسه عند ملتقى التحليل النفسي الذاتي والذاكرة الثقافية والتجربة السريرية» (ألا نجد هنا صوت ستاروبنسكي نفسه؟)؛ حينما يتحدث فرويد في ملاحظة له تعود إلى عام ١٩٠٠ حول كتابه **تفسير الأحلام** يتذكر هذا الأمر، فإن الناقد يقرأ فيها ما قاله فرويد «بكلمات غامضة»؛ فإذا كان شكسبير قد كتب هاملت بعد وفاة والده [أي والد شكسبير]، فإن فرويد قد اكتشف النظرية الأوديبيه في نفس الظروف. على صعيد المعرفة، يريد كتاب **تفسير الأحلام** لنفسه أن يكون معادلاً لما كان هاملت في تطور العمل المسرحي لشكسبير: [وبالتالي] فإن فرويد هو شكسبير قام بتحليل نفسه». ومع ذلك سيبقى أوديب أساساً لكل تأويل. لا شيء خلفه لأنه «العمق بذاته». بالمقابل نحن نسأل أنفسنا باستمرار عما يوجد «خلف هاملت». وهنا تكون مناسبة رائعة للدراسة الموضوعاتيّة: فمسرحية شكسبير التي كتُبت في الوقت الذي تفككت فيه الصثورة التقليدية للكون Cosmos، تبيّن المظاهر الكاذبة

(*) سوفوكل أوسوفوكليس: الشاعر التراجيدي اليوناني المعروف (٤٩٤- ٤٠٦ ق.م) . لم يبق من مؤلفاته سوى سبع مسرحيات هي انتيجونا، اليكترا، أوديب ملكاً، اجاكس، فيلوستيت، و أوديب في كولدن... طور المسرح بإدخال ممثل ثالث واستعاض عن الثلاثية المترابطة بالثلاثية الحرة. الفعل في مسرحياته نفسي (سيكولوجي) وينتهي تبعاً لإرادة البطل [م].

والابتعاد عن الفاعل الفرد؛ المسرح في المسرح، موضوع المرآة، والخطاب المجزأ، كل هذا يجعل من هملت (كما يجعل من دون كيشوت) «فراغاً خلاباً»، وبالعودة إلى الأسباب التي جعلت فرويد يسجل مآخذه على شكسبير وسوفوكل، فإن ستاروبنسكي يؤكد على أن مأساة أوديب «تتمتع بكمال الرمز»، في الوقت الذي لا تقدم لنا فيه مأساة هملت سوى جزءاً من «معنى كلي». بالتالي فإن فرويد يقترح إرجاع كل شيء إلى المعنى: فالأهمية الشاملة المعزّوة إلى هاملت تُبرر بوجود أوديب في هاملت بقوة غير مألوفة. من «هذا ليس كلّ شيء»، إلى «التعليم الإضافي»، وباستعماله لنثره الأنيق غير المألوف للتنمير Numerotation، يقترب الناقد مستعيناً بالصبر وبالتفافات المحلل، من الخلاصة. أوديب هو المعيار، وهملت هو نموذج الضعف الذي ينطوي على عدم الخروج منتصراً من المرحلة الأوديبية، وهكذا «نرى بشكل أوضح». فالبَطَلان «يشكلان صورتين وسيطتين بين ماضي فرويد وبين حاضره. وستاروبنسكي يكشف النقاب عن فكر فرويد: كان هملت يتمنى قتل أبيه، لكنه لم يقم بهذا الأمر، إذ أنه عاجز عن قتل المجرم الحقيقي لأنه يجد نفسه فيه. وتنتهي لوحة الفنان كمحلل نفسي. هذا الانتماء إلى فرويد يبدو أكثر دقة (كما لاحظ مارسيل ريمون في رسالة وجهها إلى جورج پوليه بقوله أن: أطروحات فرويد تظهر واضحة النسبوية، **أوديب موضوع نزاع**) في كتاب: **ثلاثة اندفاعات** (١٩٧٤) المخصص لدراسة سوفوكل والتوراة وفوسلي Fussli). إن البواعث التي تظهر أثناء سير التحليل النفسي تفترض وجود حوار «بين أحياء»: «حينما يكون الراوي سيد الخاتمة، كل شيء يسير كما لو كان يقتل شخصية من شخصيّاته». إن التحليل النفسي يعالج المأساة مثلما يعالج الكائنات الحيّة «التي تتعامل مع لا وعيها» بينما هي في صراع مع الآلهة: وهكذا إذ يستعاض عن المَرَضي بالمأساوي والصراع العائلي بالصراع مع الأولمب

Olympe (لهذه الانتقادات جذورها في كتاب پول ڤيدال- ناكيه: **الأسطورة والمأساة في اليونان القديمة،** منشورات ماسبيرو ١٩٧٢). وبعد أن يستبعد الطريقة التحليلية الكلاسيكيّة، يعيد ستاروبنسكي شخصية أجاكس* Ajax، لكن مع تخفيف مأساة هذا «الفائض السيكولوجي» الذي ترمي التغيرات الحديثة بنفسها فيه. هناك قوى أخرى فاعلة كالاسم والأسلحة وأثينا Athe'na حيث يتشكل كل شيء تبعاً لمسارٍ بثلاث محطات هي «الغضَب، والمذبحة، والعثور على المعرفة». مما يشكل فرصة لإعادة تعريف المفاهيم الأدبيّة: «البطل التراجيدي، منذ ظهوره على خشبة المسرح، هو المعَلِق المتأخر، على مصيره المكتمل. ويضيف إلى مسيرته الأسطورية، الموشك على انجازها، وعياً بأن الأسطورة لا تنطوي على [...] المأساة، انطلاقاً من الجوهر المسطّح للأسطورة، ويخترع شعراً للاستعادة وللقرار، يحدد في نفس الوقت، مجيء حياة داخلية Interiorite' متألمة. هذه الدراسة التي تشبه دراسة مارك Marc (Q، ١- ٢٠) اللاحقة، تبيّن بالتالي الهم المضاعف لاستكشاف ما ينتمي إلى مجال التحليل النفسي: الجنون والامتلاك، والهروب من نموذج مصنوع سلفاً، وذلك للعثور على تحليل السرد وعلى الوعي -أي على فلسفة- الأدب الذي يقوم بالتأويل بهدف الوصول إلى المعنى.

ويقوم ستاروبنسكي بمعالجة قضايا مجاورة في مقدمته لكتاب **أطباء سريريون في الأدب** وهي أطروحة في الطب لڤيكتور سينالين (أعيد نشرها لدى الناشر فاتا

(*) اسم يحمله بطلان من أبطال حرب طروادة. الأول ابن تيلامون ملك سالامين، قام بذبح قطعان اليونانيين بعد أن صار مجنوناً، معتقداً بأنه كان يقتل أعداءه، وبعد أن اعترف بخطئه قام بالانتحار، وقد استخدم سوفوكليس اسمه كعنوان لإحدى مسرحياته [ونعتقد أن هذا هو المقصود هنا] [م]

مورغانا Fatamorgana، ١٩٨٠. حينما يركّز العلم المعرفة الطبيّة، ماذا يمكن للأدب أن يقول لنا؟. الكاتب الطبيب سيفالن يشعر هو أيضاً بأنه مخطىء بارتباطه بالأعمال الأدبية «لأن أطروحته ليست سوى عملاً نقدياً «غير مباشر» يقوم على النصوص. لذا فهو يلتقي مع حقيقة البشر في آسيا وأوقيانوسيا. وكما هو الأمر عند سوفوكل أو مارك أوفوسيلي كذلك هو عند سيفالين، حيث ينبغي إدراك المعنى: «سيفالين شاعر في: **العريقون في القدم**، فهو ينُطق بضمير المتكلم ما يتحدث عنه بضمير الغائب، دون أن يعطيه الكلام، وخطاب العلم الطبّي هو جسد ثقافة محكوم عليها بالموت». لقد انسحب المقدس من تلك الثقافة أو صار الشعر «هو البديل Successoral». الناقد، لا يملك اللحاق بالارتقاء نحو المعنى والرحلة المُسّارية Initiatique للكاتب، وهو مسعى طويل ومكلف. ولم يظهر كتاب، **مونتيني متحركاً** إلا عام ١٩٨٢، وهو بمثابة إعادة صياغة لثلاثين عاماً من الأعمال. الأمر يتعلق هنا بإعادة رسم الحركة، وتمييز المراحل المتتاليه للفكر»، لكنه لا يتعلق «بالقيام بما قام به الآخرون من قبل». أي عرض أفكار مونتيني على الحركة أولا بوصف شامل لحياته ولفكره ولأسلوبه (مثل فريدريك Friedrich و سايس Sayce. إنه استكمال، يأتي بعد خمسة وعشرين عاماً، لكتابه عن **روسو**: كما هو الأمر في هذا الكتاب الأولي، سنتبع «مساراً» [...] انطلاقاً من فعل ابتدائي هو فعل فكر ووجود في نفس الوقت وهذا الفعل الابتدائي، الذي يُستخدم كفرضية وكنقطة انطلاق بالنسبة للناقد هو «ملاحظة الأثر السيء للمظهر». مع ذلك فإن الناقد ينتمي إلى عصره، أي إلى حركة القراءة الاستفهاميّة، حيث يقوم الناقد بإيضاح وضعه الخاص، عن طريق تأويل خطاب ينتمي إلى الماضي الحي من خلال بعده وخصوصيته.

ولتوضيح «مسار». مختلف الكتاب، بعيداً عن المظاهر، ليس أمام مؤلف **مونتيني متحركاً** [ستاروبنسكي] من مهمة أخرى، ذلك أن الكتاب «الذي نفهمه في حركته المتكرره والمتنوعة باستمرار» يدعونا إلى التفكير «بوجودنا في العالم». إن نقد الوعي الذي يساير كافة المناهج، لايرتبط بأي منها، أو مختلف اللغات، إنما بأسلوبه الخاص، قد عثر على مهمته التي تنطوي على تتبع «مسار المعنى» وهذا يعني إعطاء معنى للأدب وللعالم ولأنفسنا وفق نفس الحركة.



الفصل الرابع
نقد الخيال

غاستون باشلار:

نقد الوعي يركز اهتمامه على الفاعل الذي يكتب. لكن غاستون باشلار G.BACHELARD (١٨٨٤- ١٩٦٢) أحدث ثورة حينما أدخل **خيال المادة** كموضوع أساسي للدراسة وعبر تسعة كتب هي: **التحليل النفسي** للنار (١٩٣٨)، **لوتريامون*** (١٩٣٩)، **الماء والأحلام** (١٩٤٣)، **الهواء والأحلام** (١٩٤٣)، **التراب وأحلام الراحة، الهواء وأحلام الإرادة** (١٩٤٨)، **شعرية المكان**** (١٩٥٧)، **شعرية الحلم** (١٩٦٠)، **لهب الشمعة** (١٩٦١)، استطاع غاستون باشلار تجديد النقد الفرنسي (لكن كتبه لم تلق نفس النجاح في الدول الأنجلو-

---

(*) **لوتريامون** (ايزيدور ديكاس ، الملقب بالكونت دولوتريامون): كاتب فرنسي. ولد في مونتيفيديو (١٨٤٦- ١٨٧٠) تعتبره المدرسة السريالية بمثابة احد روادها. مؤلف: اغاني مالدورور (١٨٦٩).

(**) ترجمه المرحوم غالب هلسا (عن الانجليزية) إلى العربية تحت عنوان: **جماليات المكان**، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط٢/ ١٩٨٤.

ساكسونية)[1] وقلب مناهجه. وقد ظلت مناهج باشلار حتى السبعينات، التي تميزت بانتصار اللسانيات، تلهم وحدها ماسُمي آنذاك «بالنقد الجديد». وباشلار نفسه الابيستمولوجي والفيلسوف العلمي، والذي جاء إلى عالم الشعر متأخراً، لم يكن مهتماً بشكل كبير بتأسيس مدرسة. لقد كان أستاذاً كبيراً وكاتباً عظيماً، إلا أنه كان حالماً وحيداً. لم يعتمد باشلار منهجية واحدة بل أكثر من منهجيّة (أنظر كتاب ميشيل مانسي: **غاستون باشلار والعناصر**، ١٩٦٧، وكتاب فينسان تيريان: **ثورة غ.باشلار في النقد الأدبي**، ١٩٧٠)، بُنيت وصُحّحت في تلك العزلة التي كان يعيشها. إذن، من الضروري، ألا نشوّه هذه المناهج وألا نخلط بعضها ببعضها الآخر، وذلك بتتبع مبادىء الكاتب الفلسفيّة وتطبيقاتها. هناك صعوبة اخرى ناجمة عن استخدام بعض التعابير المتداولة نحو: «التحليل النفسي»، «الظواهرية»، «الشعرية» في معان جديدة. لقد بدأ كل شيء عام ١٩٣٨ مع كتاب: **التحليل النفسي للنار** (على اعتبار أن النار تشكل موضوع كتابي المؤلف، الأول والأخير)، والنار، هي عنصر لايدخل في مضمار العلوم، لكنه يقع في الحلم. إذاً، هذا الكتاب يشكل انتقالاً من المعرفة العلمية، إلى المعرفة الشعرية «وذلك بالعثور على فعل القيم اللاواعية التي تستند إليها المعرفة التجريبية والعلمية». وبالتالي لابد من تحديد معنى كلمة «اللاوعي». إنه تلك «الطبقة النفسية PSYCHIQUE الأقل عمقاً والأكثر عقلانية (أي ماقبل اللاوعي)؛ وكذلك يستعاض عن الأحلام بحلم اليقظة (أو الهواجس) (الذي يختلف عن الحلم تماماً بكونه مركز إلى حد ما، على موضوع معين). وبالتأكيد فإن حلم اليقظة يحدد

---

(١) اسمه غير موجود في «نظرية الأدب» لويليك ووارين، ولا في كتاب كيبيدي فارغا: **نظرية الأدب**، ولا في: **تشريح النقد** لنور ثروب فراي، انظر، ديليك في ديسكريميناسيون قوله عن باشلا في ص ٣٥٤: فانتازيا ما يسمى بالعلم عند غاستون باشلار (المؤلف).

«العُقَد» لأن وحدة العمل الشعري تتحقق فيه». غير أن هذه العُقد باتت تحمل أسماء جديدة (بروميثيوس*، أمبيدوكل*، نوفاليس*، هوفمان) هي أقرب إلى يونغ* JUNG (الذي يعزم باشلار «تكملته») منها إلى فرويد: لأن الحياة الجنسية تلعب فيها دوراً محدوداً. المنهج الأول يقوم على «التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية»، وللاتجاهات السيكولوجيّة التي تثيرها الصور البدائية. ومع ولوجنا في أعماق الكتاب، فإن المؤلف ينتقل من هذا المنهج، إلى المناهج الأخرى ويستعير أمثلته من الكتب الأدبيّة أكثر مما يستعيرها من الكتب العلمية: «كحول هوفمان هو الكحول الذي يشتعل، ويتميز كيفياً بالذكورة التي تتميز بها النار. أما الكحول عند پو POE فهو الكحول الذي يُغرِق ويسبب الموت والنسيان، ويتميّز كمياً بالأنوثة التي يتَميز بها الماء» عندها، يكتشف باشلار ان الروح الشعرية «تخضع بكلتيها لصورة مفضلة» (ص١٨٢). لكنه لايهجر الروح العلمية إذ يقول بأن الرواة والأطباء والفيزيائيين والروائيين، والحالمين جميعهم، ينطلقون من نفس الصور ويتجهون إلى نفس الأفكار»؛ وهو إذ يصرح بهذا، فلكي يبتعد عن «التحليل النفسي التقليدي. لأنَّ أدوات باشلار ليست «عصابية»، والكبت بالنسبة له

(*) غوستاف يونغ: عالم نفس وطبيب نفسي سويسري (١٨٧٥-١٩٦١). يعتبر احد مؤسسي التحليل النفسي.

(*) بردميثيوس: اسطورة يونانية. اله النار ابن تيتان وشقيق اطلس. ظهر في الأسطورة الكلاسيكية كأحد بناة الحضارة الإنسانية الأولى فبعد ان شكل الإنسان من طمي الأرض لكي يبعث الحياة فيه سرق النار من سماء زيوس. فعاقبتهُ الالهة بربطة فوق جبال القوقاز حيث جاء نسروالتهم كبده خلصه هرقل (م).

(*) امبيدوكل: فيلسوف يوناني (٤٩٠ ق.م) طبيب ديني وساحر وزعيم حزب ديمقراطي. تصوّر كوناً قائماً على العناصر الأربعة يربط الحب والبغضاء بعضها ببعض توفي بعد ان القى بنفسه في نهر الإتنا.

(*) نوفاليس: مر تعريفه.... **وهوفمان** كذلك (م).

ليس نشاطاً «عادياً» فحسب، بل هو «مُفرِحٌ» أيضاً. ان التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية يَمكن من التعرف على الخطأ في الحبور: عندها تنشأ متعة العامل الروحي، وهنا نصل إلى المعرفة الموضوعية [للعنصر] الذاتي، واكتشاف «التصعيد الجدلي» الذي يتولد عن الكبت المنتظم. وبذلك، يهيء هذا الكتاب أدوات للنقد الأدبي الموضوعي وأولها «الاستعارات» التي تشكل منظومة «علم التراكيب SYNTAXE»: حيث يقدم كل شاعر توليفة SYNTHESE من الصور التي يمكننا اكتشافها «بعد فوات الأوان»، وتقديم تصحيف (جناس) DIAGRAMME، والعثور على «منطق» وليس سطحية الرسم، لأنه هناك جدل لحلم اليقظة، في الموضع «الذي ينقسم فيه الاندفاع الأصلي»: «عندها يمكن للكائن العاشق أن يكون نقياً ومتحمساً، وحيداً وشمولياً، ودراماتيكياً ومخلصاً، ومؤقتاً ودائماً» وهذه هي الحياة النفسية PSYCHISME المبدعة.

في السنة التالية يكرس باشلار دراسة حول لوتريامون الذي أعاد السرياليون اكتشافه، وهي الدراسة التي يبدأ بها دخوله الحقيقي إلى عالم النقد الأدبي. وافتتاحية الدراسة تفصح عن هدفها المزدوج: تحديد «الصرامة الصاعقة للعلاقة الزمنية» واستخلاص «عقدة الحياة الحيوانية»، «طاقة العدوان: ذلك أن **أغاني مالدورور** هي عدوان خالص. لقد أراد هذا الكتاب لنفسه أن يكون عبارة عن «تحليل نفسي للحياة. أما المنهج فينطوي على جمع علامات العدوان: الحيوانات، والتحولات الحركية (الديناميكية) (التي تقابل التحولات السلبية الخاملة CATATONIQUES* عند كافكا) وإرادة القوة عند لوتريامون. وقد اقترح باشلار تقصي «العقد الفكرية («الموجودة فوق

(*) Catatonie : Cata = تحتي وTonos (من اليونانية) = (توتر): اي انها تعني في الطب النفسي: الحالة السلبية للإنسان. او مثاله الخمول الحركي والنفسي التي يتميز بها انفصام الشخصية (م).

الطبقة الأولية التي استكشفها التحليل النفسي الفرويدي»)
مثل حياة دوكاس المدرسية التي تتركز «ضد الطفل وضد
الله». وبعد أن يتطرق إلى سيرته الذاتية، فإن باشلار
يرفض تهمة الجنون [الموجهة إلى دوكاس]، لكي يمتدح
«الوثوق الكلامي للعمل، وكذلك الانسجام الإيقاعي» ويشير
إلى الانعتاق الذي حققته الكتابة: «حينما يتمكن العقل من
تنويع كلمته، يصبح سيدها [...] ولوترِيامون تمكن من السيطرة
على استيهاماته FANTASMES ليست حياة لوتريامون هي الغريبة،
بل الغريب هو عمله (مؤلفه): إذ ينبغي طرح القضايا
البسيكولوجية من خلال العمل الذي هو الوجه السلبي
للحياة وانقطاع عنها. وبالتالي فإن منهج باشلار ينطوي
على العثور على القوة النفسية في اللغة. الكلمة تتركز على
«اللحظة العدوانية» وعلى الجملة أن تتحول إلى رسم خيالي
SCHEME متغير مشاكس»، الكلمة تكون في الحاضر، بدلاً من
أن تتشبع بتاريخ اللسان وتكرر قول الكونت دوليل LE-
CONTE DELISLE «بأن صدى أصوات الماضي البطولية غالباً
مايكون ضعيفاً، ودائماً وهمياً». لقد كشفت لغة العمل عن
«عقدة لوتريامون». وهذا الذي خلص الشعر من الوصف، قد
أعادنا إلى الحرية. وعن طريق ربط الموضوعات بالرموز
وبالكلمات الصعبة، يقرأ باشلار مالدورور كقصيدة
عدوانية. لكنه لايكتفي بهذا المعنى، لأنَّ القراءة، بالنسبة له،
يجب أن تغيِّر القارىء: يجب أن نتجاوز لوتريامون، وأن
نحول «قوة التوسع» إلى «شعر للمشروع، يفتح الخيال
بشكل فعلي».

وإلى خيال المادة، يكرس باشلار أربعة كتب أخرى،
فيعثر على العناصر الأربعة التي وضعها الفكر القديم «من
أساس كافة الأشياء» كما لو كان هناك في الماضي، «لاوعي»
للتاريخ. وأكمل كتابين من هذه السلسلة يعالجان [موضوع]
الأرض أو التراب. وهنا يمكننا فهم مساره بأفضل مايكون

الفهم. أولاً هناك قراءة عمودية حيث لانكون سوى مجرد قارىء أو قارىء شكلي LISEUR وننفق الساعات والأيام في قراءة الكتب **سطراً فسطراً**، متصدين، بقدر طاقتنا، للجزء الواضح والواعي للكتب لنكون على يقين من إقامتنا في الصور الجديدة، الصور التي تجدد الأنماط (القوالب) اللاواعية». فالصورة الأدبية تجدّد الصورة الأساسيّة، وتختلف حول الموضوع المعطى من قبل النمط، لكن هذا التماس الذي يقيمه الناقد يكشف (الكليشيهات) بشكل قاس، كما يكشف الصور والقيم الخاطئة: «إذ أن شعر المحراث المقولب يخبىء عدداً كبيراً من القيم لدرجة يصبح معها التحليل النفسي ضرورياً لتخليص الأدب من حراثيه المزوّرين». من ناحية أخرى، ينبغي أن نفهم بأن الصورة بالنسبة لباشلار ليست وجهاً بلاغياً ولاهي جزءاً من جزيئات النص إنما هي موضوع THEME من شمولية (كل). إنها (أي الصورة) تدعو إلى تلاقي أشد الانطباعات اختلافاً. تلك الانطباعات الناشئة عن عدة معان. ولاهي تركيبية «لأجزاء من واقع مُدْرَك، أو لذكريات واقع مُعاش»، وكما هو الأمر في الثقافة والنقد الواقعيين، فإن الفنان [الباشلاري] ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحظة بشكل جيد، إنما الذي حلم بشكل جيد. الصورة هي أثر وظيفة اللاواقع في النص: وهي تسبق الإدراك لأنها «تصعيد لنمط أو لقالب» وليس إعادة إنتاج للواقع». في الوقت الذي كتب فيه باشلار: **الأرض (التراب) وأحلام الإرادة**، فإنه كان يقترب من يونغ JUNG، إلاّ أنّ حديثه كان مختلفاً. وعديدون هم المؤلفون الذين أزاحهم الفيلسوف من مواقعهم وأبعدهم عنها وجعلهم غير معترف بهم مثل (بوتيجان وكايوا وروبنل وديوال) مع أنه كان يستشهد بهم بشكل صادق وساذج لكي يجعلهم يقومون بأداء واجب جديد.

هناك خطيئة أخرى لاينبغي اقترافها وهي الاعتقاد بأن باشلار كان مهووساً بالمضامين وغير مهتم باللغة. فكما يتضح من كتابه **لوتريامون** (انطلاقاً من تحليل أربع مائة صوت حيواني)، فإن الصورة الأدبية تقول «مالايمكن تخيله مرتين»، إنها تخلق لغة، في حركة ديناميكية تعبر عن الطاقة النفسية، لقد فرض العصر هذا البحث حول الصورة» وإذا مااقتضى الأمر دراستها في الأدب -لأن العناصر الباشلاريّة لاتوجد في الحياة بل في الكتب- فذلك لأنها تعود إلى أصل اللغة والخيال، مترجمة بذلك «الفضاء العاطفي المتركّز في داخل الأشياء». والمادة الصلبة والمادة الرخوة، والمادة المصنّعة هي أيضاً تتضمن صوراًوكذلك حركات: كموضوع السقوط أو موضوع الصراع ضد الجاذبيّة وضد التوترات الجدليّة الكامنة تحت سطوح هادئة، أو تحت مادة متحركة (صاخبة)، وبعد أن ينتقل إلى صور الملاذ (كالبيت والبطن والمغارة)، لايكتفي باشلار بالرجوع إلى الأصول العميقة للحياة النفسية PSYCHISME أو للاوعي، ويفضّل إظهار «تطورها عبر صور متعددة».

لنشر إذاً إلى الفرق بين [التحليل الباشلاري للصورة] وبين التحليل النفسي. فالرمز التحليلي النفسي هو «مفهوم جنسي»: أما لصورة فشيء آخر لأنها تضطلع بوظيفة أكثر فعالية، لاشك بأنها تحمل معنى ما في الحياة اللاواعية، وهي تشير بالتأكيد، إلى الغرائز العميقة. لكن، علاوة على ذلك، فهي تحيا من الحاجة الموضوعية للخيال (التخيل)، وتقوم بدور جدلي في الإخفاء والإظهار. إنما ينبغي عليها إخفاء الكثير لإظهار القليل. ومن خلال هذا الجانب غير العادي ينبغي علينا دراسة الخيال». هنا نلتقي بالقارىء الذي يؤثر النص فيه. في اللحظة التي تنطلق فيها حرية التعبير إلى خالق القوى العقدية COMPLEXUELLES فإنها تنزع إلى تثبيت الصور الجامدة

والثابتة في الكلمات، لدى القارىء»، وعن طريقها، يسقط المؤلف ذاته، ومعه القارىء، في الأشياء. إلا أن لاوعي الكاتب(١) وطفولته والأزمة الأوديبيّة لاتعودتهم باشلار، حيث يقترب بذلك من مالرو MALRAUX أكثر من قربه من فرويد أو حتى من يونغ.

وحينما ظهر كتاب باشلار: **شعرية المكان**، بعد تسع سنوات، اعتقدنا بأنه يقترح علينا منهجاً جديداً يستبدل فيه التحليل النفسي للعناصر بظواهرية* الصور. لكن الانقطاع كان أقل بكثير مما بدا عليه. فبالإضافة إلى أنّ **شعرية حلم اليقظة** (١٩٦٠) ينتهي باستعادة ماجاء في **التراب وأحلام الإرادة**، فإن الأمر قد لايتعلق إلا بربط الحق بالوقائع والمبادىء بالممارسات العملية. ويقصد باشلار «بظواهرية الخيال» دراسة ظاهرة الصورة الشعرية حينما تنبثق الصورة في الوعي كنتاج مباشر للقلب وللروح وللذات ETRE وللإنسان المدرك في وضعه الراهن». ليس للصورة ماضٍ بل لها مستقبل. إذاً ليس هناك علاقة سببية تربطها «بالقالب» القابع في اعماق اللاوعي»، وليس هنالك من تفسير «للوردة عن طريق السماد». ويعود الناقد إلى مفهوم التصعيد SUBLIMATION الذي اشتغلَ به منذ كتابه **التحليل النفسي للنار**، ليرى فيه البرهان على أن الشعر «يشرف على سيكولوجية النفس الأرضية التعيسة». الظواهرية لاتقوم بوصف الشكل التجريبي للظواهر

---

(١) شعرية احلام اليقظة: ص ١٤ يقول باشلار: «من ناحيتنا، نعتقد (..) بأن الطفولة المغَفَلة تكشف عن أ شياء كثيرة حول النفس الإنسانية، أكثر مما تكشفها الطفولة المفردة المعتبرة في تاريخ السياق العائلي.».

(*) **الظواهرية** : علم الظاهرات. أي دراسة الظاهرات كما تبدو بصرف النظر عما وراءها من حقائق وفي عصرنا تطلق هذه التسمية على منهجية هوسرل. مع أن المصطلح لم يدخل الفرنسية إلا متأخراً، إلا أنه كان موجوداً منذ عام ١٩٢٠.

الشعرية، وهو أمر يفترض وجود قارىء سلبي؛ بل تحيا «القصدية أو النية الشعرية»، ومستقبل «النية» هذا يُقرأ في «الدويّ» الذي يشكل الاختلاف الأساسي مع المؤلفات المتعلقة بالخيال المادي، ولايمكن تفسير أثر الصورة على «النفوس الأخرى» عن طريق الوصف الموضوعي: إنما «الظواهرية -أي اعتبار انطلاق الصورة في الوعي الفردي- هي وحدها القادرة على مساعدتنا في إحياء ذاتية الصور وقياس مدى وقوة معنى ماوراء ذاتية TRANSSUBJECTIVITÉ الصورة. إن الصورة توحد بين «ذاتية نقية، لكنها زائلة» بواقع لايكون في بعض الأحيان متكوناً بشكل تام لدرجة أنها تشكل «أصل اللغة» قبل الفكر.

إذاً فظواهرية باشلار لاتحلل الموضوع OBJET بل الدويّ أو لاتحلل التكرار إنما الظاهرة الفريدة من نوعها والتي لايهيؤها أحد، ومع ذلك فهي تترك جانباً «تكوين القصيدة باعتبارها تجميعاً لصور متعددة»، لكي لايسيء البرنامج الواسع إلى الملاحظة الأولية، ضمن هذا الشرط، يقترب القارىء من فرح الكتابة كما لو كان «شبحاً أو ظلاً للكاتب» ولحريته. إذاً، نحن لانملك أولاً تبرير الصورة عن طريق مجمل القصيدة (أو العمل)، ولا عن طريق الواقع الملموس، إنما يمكننا البقاء في «فضاء لغوي» كوّنته الصورة وحددته، أو الجملة أو بيت الشعر الذي تضمنته. أمّا من حيث تداعي الصور، فهي «مهمة ثانوية». النقد الباشلاري يحدد بالتالي أصغر وحدة من وحدات الشعر (أو الأدب، علماً بأن النصوص النثرية ليست مستبعدة عن هذا المجال) على أنها الموضوع الوحيد لدراسته -وهو الموضوع الذي وضعه السرياليون في المقام الأول: وهو الصورة المحذرة كما كان يقول بروتون BRETON وهذه الوحدة يمكن ادراكها من خلال انبثاقها من خلال العلاقة الوحيدة التي تقيمها مع الفاعل الذي يخلقها (يبدعها): «انها الأصل المطلق» والتي ينبغي على الناقد

الانضمام اليها من خلال كتابة أحلام يقظة الفنان، ويعلق باشلار على قصيدة فيرلين* VERLAINE («الشمس فوق السطح») بقوله: «في السجن! ومن ليس في السجن ساعة تستبد به المأساوية؟ في غرفتي الباريسية، بعيداً عن موطني، أقود حلم اليقظة الفيرليني. سماء نهضت من أعماق الماضي على مدينة من حجر. وفي ذاكرتي تغني المقاطع الشعرية الموسيقية التي كتبها رينالدو هان R.HAHN حول قصائد فيرلين. كثافة من الانفعالات وأحلام اليقظة والذكريات تتنامى حولي فوق هذه القصيدة. فوق، وليس تحت، ولا في حياة عشتها- ليس حياة الشاعر التعيس، في ذاته ولذاته، أما هيمن العمل الأدبي على الحياة؟ أوليس هو مغفرة لمن لم يحياها؟. في نهاية الأمر، إن النقد الباشلاري يعيد اكتشاف عالم هو عالم روح الفنان الذي يريد أن يعيش، وذلك انطلاقاً من صورة.

جان بيير ريشار

قد يظن المرء أن عبقرية باشلار ككاتب وحدها هي التي أعطت الحياة إلى منهجه. هذا المنهج الذي قد لايكون عند سواه غير إسهاب أو تنويعات، لو لم يكن له مريدين لامعين. في المقام الأول[1] هناك جان بيير ريشار J.-P. RICHARD (ولد عام ١٩٢٢) الذي انضم، في كتابه الأول **الأدب والإحساس**

(*) فيرلين: شاعر فرنسي (١٨٤٤ - ١٨٩٦). في بداية حياته كان موظفاً وشاعر صالونات. وكان يدعو إلى مثال إنساني. عاش الرعب الأخلاقي بتأثير حب تعيس وادمان كحولي ، وتأثر بيودلير. بعد فترة التقى برامبو الذي قلب حياته رأساً على عقب. ثم يعود إلى إيمانه الكاثوليكي ويدعو إلى كتابة الشعر الذي يتميز بالتجريد والموسيقية... لقب بأمير شعراء فرنسا من قبل فيكتور هجو (م).

(١) لكي تتضح لك العلاقة بين ريشار وباشلار، إقرأ، على سبيل المثال كتاب الأخير. **التراب وأحلام الراحة»** خيال النوع ، ص ٧٩

(١٩٥٤) إلى نقد الوعي (كما يشير إلى ذلك جورج پوليه في تقييمه له). «في الأشياء، وبين الناس، في قلب الإحساس والرغبة أو التلاقي، تتحقق بعض الموضوعات THEMES الأساسية التي تنظم الحياة الأكثر سرية وتأمّل الزمن والموت» وكل تحليل للتفاصيل يحيل إلى مجمل الوصف، كما يحيل تعدد الأحاسيس إلى بنية وحيدة هي وعي الكاتب. ومع أن هذا الوعي ليس معطى أولي، بل ينبني «من خلال» تغييره للحياة «واكتشاف» عالم نكون فيه فعلاً مولودين». نلاحظ ستاندال منقسماً بين المعرفة والرقة، وفلوبير تغزوه المادة مع أنه مبدع للشكل، كما نلاحظ كيف يتغلب المنظر الطبيعي على فرومنتان* FROMENTIN أضف إلى ذلك وجود «كاتبين أدميّين EPIDERMIQUES هما **إدمون وجول** دو غونكور* DE GONCOURT». لقد اكتشف ريشار فجأة لقراء ١٩٥٤ ثيمات THÉMES وموضوعات SUJETS لم تكن موضع اهتمام النقد الرسمي ومهملة من قبل الجامعة. الطعام الفلوبيري والرغبة في ابتلاع كل شيء، وعدم الشبع الذي يعقبه الغثيان، ثم «التشارك في مالا شكل له»، أو دوار التغيّر منذ: **غواية القديس انطوان* إلى بوفار* وبيكوشيه** نلاحظ أن «البطل الفلوبيري يشيخ في الانقطاع

(*) أوجين فرومانتان: رسام وكاتب فرنسي (١٨٢٠- ١٨٧٦). رسم بلدان أفريقيا الشمالية. وتعتبر روايته **دومينيك** إحدى روائع الروايات النفسية. كما كتب **سادة الماضي**، وهي دراسة رائعة عن الرسامّين الفلامنديين والهولنديين(م).

(*) الأخوان غونكور: ادمون (١٨٢٢-١٨٩٦) وجول (١٨٣٠- ١٨٧٠): كاتبان فرنسيان ينتميان إلى المدرسة الطبيعية تركا عدداً من الروايات والدراسات.(م).

(*) غواية القديس أنطون: رواية للكاتب الفرنسي الشهير غوستاف فلوبير.

(*) بوڤار وبيكوشيه: رواية أخرى لفلوبير.

الفوضوي لتحولاته»، أو العلاقة بين الرسم الانطباعي الذي يجـزّيء الاحسـاس الشـامل «إلى عـدة أحـاسيس نقيـة ومتضادة»، والمشاهد PAYSAGE الفلوبيّرية المبرقشة «حيث تعدو العين من انعكاس إلى انعكاس». إذا كان الوجود تشتتاً، فإنّ الكتابة «تركز كل الصلابة المتراكمة ببطنها والمنتشرة انتشاراً واسعاً في مجمل المكان والزمان، على نقطة واحدة وعلى لحظة واحـدة، ويقـوم عـمل فلوبيـر الأسلوبي على «التصليب المضطرد»، «فيدخلُ الشكل خلسة على استمرارية اللاشكل». عن طريق الأسلوب نغيّر الإحسـاس المادي، لكن دراسة الإحساس تبقى ضرورية، لأنها مادة العمل، العمل الذي استعدنا إدراكه في شموليته وريشار، مثله مثل باشلار (أو پوليه) لايميّز بين كتب الكاتب، ويتصرف كما لو كان ستاندال أو فلوبير، مؤلفاً لكتاب واحد يعيد تنظيمه بتحطيم سطحه العقلاني، ويعثر الناقد على بنية الحساسيّة SENSIBILITE أو يعيد تكوينها، كما يعثر على شكل من أشكال الوجود في العالم، فاللانسجام الظاهري يخفي تحته «انسجاماً عميقاً»، لاشك بأن ريشار قد تأثر في عودته هذه إلى الانسجام، بفلسفة غابرييل مارسيل G.MARCEL وجان قال J.WHAL وميرلو بونتي* MERLEAU- PONTY فهو يشخص عند هذا الأخير ثلاثياً قبتفكيرياً COGITO PRE- RE- FLEXIF يفتح الطريق إلى تحليل نفسي للإحساس وللعلاقة («بعض الأوجه الجديدة للنقد الأدبيْ في فرنسا». مجلة: اللغة الفرنسية في العالم، آذار ١٩٦٣) لكن، في الوقت الذي يخلط فيه باشلار كافة الكتاب مع بعضهم بعضاً، في خطاب واحد (باستثناء لوتريامون)، فإن ريشار يحترم الأفراد ووحدة الوجود، وهو لايتتبع التدرج الزمني إنما يعيد تكوين

(*) ميرلو بونتي (موريس): فيلسوف فرنسي (١٩٠٨ ـ ١٩٦١). أقام فلسفته على التحليل الظواهري للتجربة المعاشة في مجالات الإحساس والسياسة والتحليل النفسي للطفل.

الديالكتيك إذ ليس الترتيب الظاهري للحياة ولاترتيب العمل هما «الترتيب الحقيقي»، «والتقدم الداخلي» للوجود له طبيعة منطقيّة ويتبدى على شكل منظومة (نسق) SYSTEME.

[إن مضمون كتاب ريشار]: **الشعر والعمق (١٩٥٥)** يعود كذلك إلى «الفترة الأولى للإبداع الأدبي. تلك اللحظة التي يلدُ فيها العمل من صمت مَنْ سبقه وحمله [..] حيث يرى الكاتب نفسه ويلمسها ويعيد بناءها بنفسه من خلال التماسّ الماديّ مع إبداعها؛ أخيراً، تلك اللحظة التي يصبح للعالم فيها معنى عن طريق الفعل الذي يصفه...» والأدب هو المكان الذي يظهر فيه «جهد الوعي لإدراك الذات أو الكينونة» وهو علاقة بالعالم الذي يراه، ريشار، من خلال مزاجه الشخصي، على أنه عالم «سعيد» بعد الروائيين يأتي الشعراء: **نرڤال، بودلير، رامبو وڤيرلين.** لكن المحاولة هنا تنطوي على قدر أكبر من الخطورة، لأن خطر تحطيم وحدة القصيدة يكون أكبر منه في تحطيم وحدة الرواية وريشار يريد أن يفهم موضوعهم الرئيسي على مستوى «الاحساس الخالص» الذي تستكمله وتستبطنه أحلام اليقظة، وهنا يشير إلى مايدين به إلى باشلار. إن عمل الشاعر منهم يتمتع «بانسجام داخلي» ينبغي على القراءة ادراكه. مثلاً: نيرڤال يحلم بأن يكون الانسان ناراً ضائعة مدفونة. كما يبحث في ذات الوقت عن منظر الشموس المشرقة ومنظر القرميد الوردي الذي يلمع تحت أشعة الشمس الغاربة، كما يحلم بملامسة ضفائر الصبايا الملتهبة أو فتور أجسادهن الوحشي BIONDAE GRASSOTA».

هناك عدة احتمالات ممكنة. وهذا الكتاب يختار منها احتمال العمق PROFONDEUR كتجربة للّجة ABIME نحن نعرف الميول البودليرية (التي تقصّاها بنجامان فوندان) للهاوية (الحفرة) GOUFFRE؛ أما رامبو فيرفض (ينكر) العمق (بالتفجّر) وبالطيران وبالدفق وبالتحول وبالتمرد، لكي يشيد عالماً «بلا تحتيات».

أما بالنسبة لڤيرلين فلا يعني العمق سوى الفراغ الذي هو عبارة عن «لاتحديد صرف»، مع هذا فالناقد لايهمل اللغة، فهو يخصص للغة بودلير صفحات جميلة في (**شعر وعمق**، ص ١٥٩- ١٦٢). يقول: «وهذه الحياة، كيف نعتقد بأنه لم يتم انقاذها، في الوقت الذي أوكلت إليها أن تفضي إلى بعض الجمل؟» فلغة نرڤال الجامدة، الكلمة الحيادية، **وهذا** CELA الڤيرليني (ڤيرلين «يشعر بصيغة المجهول)، «نصف مُقَّرب» بين الحيادي واللاحيادي، مزاوجه «الانبجاس» والشكل عند رامبو، كل هذا يبيّن بأنه لايمكن التعبير عن الإحساس إلا بواسطة الكلمات- حتى لو وجدنا أن هذا المنهج يردها إلى مجرد جزء ملائم.

في عام ١٩٦١ قام جان بيير ريشار بنشر اطروحته **حول عالم التخيل عند مالارميه***، ومقاطع للشاعر ظلت غير منشورة تتعلق بموت ابنه (**من أجل قبر لأناتول**). وهذه مناسبة لكي يحدد منهجه في المقدمة. وهو منهج قائم على مفهوم الموضوع (التيمة) THEME؛ ووفق تعريف مستوحى من مالارميه (الأعمال الكاملة، مكتبة لابليّاد، ص ٩٦٢) فإن الموضوع هو عبارة عن «مبدأ تنظيم مادي، رسماً أو موضوعاً ثابتاً، قد يتشكل حوله عالم يمتد». ويتم كشفه «تبعاً لمعيار التكرار RECUURENCE»، على اعتبار أن التكرار يشير إلى أو يدل على الهوس. لكن الكمية غير كافية، إذ قد نعبر عن الموضوع THEME بكلمات مختلفة، يتغيّر معناها تبعاً للاستخدام. «في الدراسة الموضوعاتيّة THEMATIQUE [...] لاتوجد الدلالات إلاّ بشكل شامل ومتعدد التكافؤ MULTIVALENTE، أي على شكل كوكبات أو تجمعات»، حتى لو أجرينا احصاء كاملاً

(*) **ستيفان مالارميه**: شاعر فرنسي (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨). كان استاذاً للغة الانكليزية . على الرغم من قلة اشعاره إلا أنها لعبت دوراً حاسماً في تحديد مسيرة تطور الأدب الفرنسي في القرن العشرين.

للموضوعات فهذا لايكفي، لأنه لايبيّن تنظيم النسق SYS-TEME، ولا دوي المعنى. كما هو الأمر عند باشلار، فإن معرفة اللحظات القوية في النص تقوم على الدويّ أي على المراقب- الذي تتمكن معارفه حتى الدقيقة منها، من التعرف على مكانها في الحال. وهناك معيار آخر ينبغي الإشارة إليه وهو مكان الموضوع في نقطة تقاطع مختلف مستويات التجربة: «العُري» عند مالارميه يحيل إلى الإثارة الجنسية EROTISME وإلى «الحلم الجمالي والميتافيزيقي» وإلى الفكر أيضاً. على هذا، فالموضوع يسمح باجتياز مختلف مستويات التجربة (كالانبجاس أو الانبثاق على سبيل المثال) بشكل عمودي إلى حد ما. وأخيراً يتراكب الموضوع مع موضوعات أخرى ضمن مجموعات تشكل عندها توازناً على شكل أزواج متضادة («المغلق والمنفتح، الواضح والقائم)، وأنساق متعددة.

ويمكن أن يفهم الموضوع كرمز: فالأبيض عند مالارميه يرمز إلى العذريه، والعائق والبرود الجنسي أو إلى الحرية. ويمكننا الانتقال من رمز إلى آخر عن طريق العدوى: من اللازورد إلى زجاج النافذة ومن الورق الأبيض إلى الدهان الملمع GLACIS وإلى الذراع الثلجية وإلى البجعة وإلى الجناح والسقف». وشكل الطيّة PLI تشير في نفس الوقت إلى «الجنس، الأغصان المقطوعة، المرآة، الكتاب، القبر» مجتمعة كلها في حلم «حميمي». من المؤكد أن هذه الموضوعات، وهذه الأساطير والرموز توجد في الخارج قبل وجود الفنان: لكن ريشار يريد أن يعرف، ليس الكيفية التي «تلقّى بها مالارميه هذه الصور»، بل الكيفية التي جيّرها بها لحسابه. إن أصالة التجربة لاترجع إلى أصالة العناصر إنما إلى «تنظيمها» أو إلى «انتظامها المنطقي» كما كان يقول مالارميه (الأعمال الكاملة، ص٩٠٢). لكن هذا التنظيم، تبعاً لريشار (أو بالأحرى تبعاً لمالارميه) لاعلاقة له ببنية

العمل الذي يدرسه الشكليون، بل، على العكس، فهو يقلصها. إن «الشكل المنفرد أو المعزول» (كالسونيته -قصيدة من ١٤ بيت- والرباعية، وقصيدة النثر) يجد نفسه غارقاً في نوع من الاستمرارية الدّالة التي هي العمل». لكن هذا التعميم يسمح « بفهم وتبرير الشكل الذي بدا وكأنه [أي التعميم] يلغيه» والعثور على الضرورة العميقة، وكيف يمكن للتجربة الحسية تبرير الشكل. إن الأسلوب هو التنظيم اللاواعي للتجربة التي نحلم بها ونحققها فيما بعد. ويزعم المسعى النقدي الذي سلكه ريشار إلى إعطاء الأشكال أساساً، «وقيمة جديدة» وذلك بربطها «بمشروع إنساني». أما من ناحية التدرج الزمني، وترتيب ظهور واختفاء الموضوعات، فإن منهج ريشار لايوليه الاهتمام الكبير، إنما يعطي الأولوية إلى «الثبات» شأنه في ذلك شأن النقد المعاصر، مع احتمال الاستشهاد بالصدفة العجيبة بين التزامن والتعاقب، حينما «تحترم السلسلة الخارجية للعمل [..] التطور الداخلي للمعنى». الأمر يتعلق بتتبّع انتشار الوعي وتقدمه أو تطوره. لكن كيف نضمن بألاّ نُخْدَع، إذا اعتبرنا أن «الانسجام الداخلي» للتحليل هو المعيار الوحيد المناسب للموضوعيّة» وأنه «لن يغطي أبداً مجمل الموضوع الأدبي الذي نريد تقصّيه»؟. واليوم لايمكن للنقد إلا أن يكون «جزئياً وافتراضياً ومؤقتاً»، وهو أمر يعكس الحالة «المتفجرة، لأدب مجتمعنا». نلاحظ أن ريشار قد توقّع، في البيان المكتمل الذي تضمنته مقدمته إلى كتاب مالارميه، المآخذ التي سيأخذها البعض عليه. مع ذلك، يبدو لنا أن «الانسجام الداخلي» للعمل النقدي لايشكل برهاناً على شيء آخر اللهم إلا على نوعيته الفكرية والأدبية. إذ أن البرهان الحقيقي يكمن في مواجهة العمل المحلّل - مع الانتقادات الأخرى. وكتاب مالارميه يقاوم هذه المواجهة بحداثته: فالبياض يفضي إلى النشوة الملتهبة، الليل والموت يتم تجاوزهما نحو النهار. إذا بدا العمل غامضاً، فمرد ذلك إلى

عدم قدرتنا على قراءة ضوء الوعي فيه، أو أننا نقبل المسعى المقترح علينا بتمكن كبير من الأسلوب، أو أننا نقوم بقلبه.

في كتابه: احدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث (١٩٦٤)، ينبري ريشار إلى نفس الميدان الذي انبرى له فريدريش، إلا أنّه يلجأ إلى الكتابات المكتملة MON-OGRAPHIE حول: ريڤيردي* REVERDY، سان جون بيرس* S.J.PERSE شار* CHAR، إليوار* ELUUARD، شحادة*، بونج* PONGE، غيللڤيك* GUILLEVIC، بونفوا* BONNE-FOY، بوشيه* BOUCHET، جاكوت* JACOTTE وديبان* DU-PIN، الوحدة توجد في المنهج، «إذ فَهم هؤلاء الشعراء على مستوى التماس الأصلي مع الأشياء» ولكل منهم عالمه الخيالي المصنوع من الأحاسيس والأحلام.

مع هذا، فإن الشعر الحديث يتميّز بسمة مشتركة هي البحث عن «خلق المعنى» عن طريق العبور «باللامعنى».

(*) ريڤردي (بيير): شاعر فرنسي (١٨٨٩ ـ ١٩٦٠) اعتبرت اعماله تمهيداً لظهور السريالية. (م).

(*) سان جون بيرس (اليكسيس سان ليجيه): دبلوماسي وشاعر فرنسي (١٨٨٧ ـ ١٩٧٠؟) أعماله الشعريه عالجت موضوعات العالم السحري للطفولة والحزن والمنفى اناباز ١٩٢٤، منفى، مرارات، وشرف ١٩٦٤. حاز على جائزة نوبل عام ١٩٦٠.

(*) شار (رونيه): شاعر فرنس (١٩٠٧؟).

(*) ايليوار (بول) شاعر فرنسي (١٨٩٥ ـ ١٩٥٢). ساهم في إنشاء الجماعة السريالية، وأصبح شاعر المقاومة.

(*) شحادة (جورج): شاعر ومسرحي فرنسي من أصل لبناني.

(*) بونج (فرانسيس) شاعر فرنسي معاصر، من مجموعاته هوس التعبير، غاليمار، ١٩٧٦.

(*) غيللڤيك وبونفوا وبوشيه وديبان وجاكوت شعراء فرنسيون معاصرون لم نعثر لهم على سيرة ذاتية.

وباستناده إلى إحدى عبارات بيغان، يقرأ ريشار في هذا الشعر «إشكالية مُتَخَيَّلة للواقع» في بعض الأشكال. وفي نفس الوقت، يكون التعبير في هذا الشعر في صراع مع المضمون الموضوعاتي. لكن، ومرة أخرى، يختار الناقد انسجام الموضوعات (بصرف النظر عن تسميتها بالأشكال الموضوعاتية) عوضاً عن اختياره لانقطاع اللغة متذرعاً بحجة واهية هي («استمرار حاجتنا للأدوات». -وأولها غياب صوتيات الإيحاء والأسلوبية البنيوية- التي قد تتيح لنا إمكانية الحديث عنها بشكل جدي). ويقوم ريشار مثلاً بدراسة « الأشكال المضادة للمفهوم» عند بونفوا، مثل: الحجر والريح، والنزاع والدم والغابة والعشب والحرام والمستنقع «والأنماط الجاهزة للبعث» مثل الفاجرة MENADE، الفينق، والمدفأة (فرن المطبخ)، وأشكال الحصر أو التضييق: الشعلة، البرد، السيف المغروز في الحجر؛ ثم أشكال الانبثاق والانتعاش، والاحتراق وأخيراً إيقاع أو وتيرة الزمن الذي يشكل «دورة كاملة ومتجددة إلى مالانهاية»، عندها نرى بروز «مشهد» خاص بكل كاتب. وهو عنوان سيحمله أفضل كتب ريشار: **مشاهد (مناظر) شاتوبريان***، الذي هو عبارة عن («منظومة المنظومات الرمزية للحياة» ص ١٧٥). هكذا يقوم الناقد بالكشف عن الموضوعات الكبرى مثل: «الموت وأوجهه»، البدائى والمقدس، الإثارة، الدفق، الارتداد»، «حجوم الزمن»،

(*) **شاتوبريان**: كاتب فرنسي (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨). سافر إلى امريكا وعاد إلى فرنسا إبان الثورة. وفي عام ١٧٩٢ إلى انجلترا وعاش فيها. عاد إلى فرنسا عام ١٨٠٠، فلم يكن على اتفاق مع نابليون. في فترة التجديد عيّن سفيراً في لندن ثم وزيراً للخارجية بين عامي ١٨٢٢ ـ ١٨٢٤، لكنه وقف ضد الحكومات التي سماها شارل العاشر تعود شهرته الأدبية إلى كتابه **عبقرية المسيحية** (١٨٠٢). لكن رائعته الكبرى تظل: **مذكرات من العالم الآخر**، تميز بالخيال الواسع والأسلوب الرائع. جمعَ الفصاحة إلى الشغف بألوان الوصف. كان له [illegible] كبير على الحركة الرومانتيكيّة (م).

«التاريخ الممزق». لكن ناقدنا يظل بعيداً عن النقد العلمي والجامعي، فلا يعطي سيراً ذاتية حتى لو استشهد بالبعض مثل مدام ديوري DURRY، ومورو MOREAU ومورو MOU-ROT، وڤيال VIAL وغيلّمان في جسم النص). ومع هذا، فهو يبدو أكثر حساسية إزاء ضرورة تحليل اللغة عبر فصلين من كتابه «البلاغة والوجود» (حيث يدرس لعبة الزمان والمكان: زمان واحد في عدة أمكنة، ،مكان واحد في عدة أزمنة الخ..) وفصل «الحياة والكتابة». وعند شاتوبريان يرى ريشار كتابة تنحو إلى الاتساع لكنها تتجه إلى التلاشي والموت (وهنا يمكن أن نعترض بالقول أن عدداً قليلاً من المؤلفين قد أحيوا كثيراً من المشاهد والبشر). ويُعقب دراسته حول شاتوبريان درساتان هما: دراسات في الرومانتيكية (١٩٧١) وبروست والعالم المادي (١٩٧٤). في هذا الكتاب الأخير، يعتقد المرء بأنه عثر على مدخل إلى مناهج أخرى. وهكذا فإنّ مأخذ مورون على ريشار بعدم لجوئه إلى التحليل النفسي أو البلاغة قد اعتمدهما ريشار بقدر كبير من الالحاح. ويتأكد هذا الاتجاه في: قراءات ميكروية (صغيرة) (١٩٧٩). ولم يتغير أفقه النقدي إلاّ مع الزمن. لقد هيمن نقد الخيال، دون شك، من عام ١٩٦٠ إلى عام ١٩٧٠. لكن في نهاية الستينات، اكتسحت موجة اللسانيات كل شيء، وصار الدال أهم من المدلول. وقد يظن بأن محاولة ريشار النقدية الأولى كانت تبدو وكأنها تحليل ذاتي للمضامين. وهكذا فإن: قراءات صغيرة (كما هو حال الجزء الذي سيليها) بجهود ستراڤينسكي STRAVINSKI لكتابة الموسيقا المتسلسلة: بين الالتزام بمنهج يعتبره العالم، ظلماً على أنه منهج عتيق، وتوضيح الصوت الشخصي، الذي يكون أحياناً على حساب الأصالة، يشكل خياراً قاسياً مفروضاً على عدد كبير من الفنانين والعلماء والنقاد. إن: دراسات صغيرة، تدرس الوحدات الصغيرة كالموضوع MOTIF (نجمة أبولينير)، والمشهد SCENE، والمقطوعة المختارة (هيغو، كلوديل، غراك

GRACQ)، والكلمة، والفعل (كَركُوبِ الميترو» عند سيلين* CELINE) والعنوان، (أنا باز، لسان جون بيرس تضاف إلى دراسة هذا الاسم المستعار). هناك دائماً نظرة إلى منظر ضاق وتعمق الآن، لأنه صار استيهاماً FANTASME «ونتاج رغبة لا واعية معينة». ويكتشف ريشار تحت الإحساس، وجود الاندفاع؛ وتحت ميرلوبونتي يعثر على فرويد (أو فرويديين مثل لوكلير* LECLAIRE لابلانش، ومؤزان MU`ZAN وروزولاتو ROSOLATU، وعلي وآخرين، ذكرهم بشكل واسع ص ٨)؛ وتحت الروح، الجسد، وتحت كل ماتبقى اكتشف شبح رولان بارت R.BARTHES.

جيلبير ديوران (ولد عام ١٩٢١)

يعتبر جيلبير ديوران GILBERT DURAND، مثل جان بيير ريشار تلميذاً من تلاميذ غاستون باشلار، في كتابيه الأوليين: **البُنى الأنثربولوجية للخيال** (١٩٦٠)، **والديكور الأسطوري في راهبة پارم** (١٩٦١). إلاّ أنه هجر شيئاً فشيئاً، يهجر مجال الخيال المادي لبناء نقد للأساطير أو MITHOCRITIQUE تشهد عليه مجموعة دراساته لعام ١٩٧٩ التي تحمل عنوان: **الأشكال الأسطورية وأوجه العمل [الفني أو الأدبي]، من النقد الأسطوري إلى التحليل النفسي للأساطير**.

(*) سيلين: كاتب فرنسي (١٨٩٤- ١٩٦١). كتب رواياته بأسلوب مفكك وعامي: من اعماله رحلة إلى آخر الليل (١٩٣٢)، الموت بالتقسيط) ..الخ (م).

(*) لوكلير، لابلانش ومؤزارن وروزولاتو وسامي علي: كلهم من الباحثين في ميدان التحليل النفسي. أما رولان بارت فقد صار معروفاً من قبل الجميع [م].

أول هذه الكتب، ونعني به: **البُنى الانثروبولوجية للخيال، يشكل الأساس الفلسفي للمنظومة، إذ الخيال يعطي قيمته للعمل**: فنحن نحيا ونقدم حياتنا «ليس من أجل اليقينيات الموضوعيّة، وليس من أجل الأشياء والمساكن والثروات، إنما في سبيل الآراء، في سبيل هذا الرابط الخيالي السرّي الذي يصل العالم والأشياء بصُلب الوعي، ونحن لانحيا أو نموت من أجل الأفكار، إنما موت الإنسان تغفره الصور». لذا يقوم ديوران بإنشاء معجم عملي للبنى»، وذلك على شكل فرضية عمل: جدول يضم «المجموعات الخيالية الكبرى» وعليه أن يطبق على كافة العلوم الإنسانية، وليس فقط على علم الأدب، لم يختر ديوران جانب البواعث الموضوعيّة كما هو الحال بالنسبة لباشلار، المحلل النفسي للمادة، ولا الاندفاعات الذاتية كما فعل الفرويديون، بل اهتم «بالحركة الدائمة» بين محركيّ الخيال. ولكي ينجز دراسته، لم يقم بالكشف عن الصور المعزولة إنما عن [كيفية] انتظامها في مجموعات (كوكبات): فالرسوم الخيالية الصاعدة تترافق دائماً بالرموز المضيئة، رموز تشبه هالة العين». وترتيب العرض EXPOSITION، طبعاً، ليس هو ذلك الترتيب الذي تظهر فيه الصور التي يمكن أن تكون متزمنة، فنحن نقابل النظام الليلي بالنظام النهاري، فنعثر فيه على ثلاث حركات، أو ثلاث خواص غالبة DOMINANTES: الأولى: «خاصية وضع الجسم [أو الشيء]»، «وتتطلب وجود مواد مضيئة ومرئية وتقنيات التفريق والتطهير، التي تعتبر الأسلحة والأسهم النشابة والسيوف بمثابة رموز دائمة لها»، أما الحركة الثانية «المرتبطة بالنزول الهضمي، تستدعي مواد الأعماق»، والحركة الثالثة، هي حركة إيقاعيّة تتعلق بالحياة الجنسيّة SEXUALITE وبالمواسم والنجوم والدورات CYCLES، وهذه الحركات، عن طريق الرسوم الخيالية الشبكية، تحدد «الأنماط»، بالمعنى الذي يرمي إليه يونغ (الصورة الأصليّة الموجودة في

اللاوعي»)[1]، **وهي أنماط مسكوكة بالرموز المتغيرة، والضعيفة والمجنحة، الأسطورة هي قصة تجمع فيها بشكل ديناميكي الأنماط والرموز والرسوم الخيالية. ويرتبط تنظيم الأسطورة غالباً بمجموعة من الصور».**

بدلاً من الدخول في هذا المعجم الديناميكي للرموز، والذي يتعلق بالأنثروبولوجيا، سنتتبع قبل كل شيء، التطبيقات التي أجراها ديوران نفسه، على الأدب: وأولها: **الديكور الأسطوري في راهبة بارم**. بين اغراء الشكلية أو الإرجاع إلى الحالة التاريخيّة أو التحليلية النفسية، يتوقف النقد عند الأنماط. الحقيقة، أن التاريخ يعود إلى اللانهاية، فهذا بايل* BEYLE يستوحي من أرسطو ومن تاس* TASSE.. وهكذا.. «التاريخ يتوقف عند الأسطورة،

---

(١) كارل غوستاف يونغ: الإنسان في البحث عن نفسه، منشورات Payot ،باريس ١٩٦٣. عدنا إلى هذا الكتاب لمزيد من الاستيضاح حول مفهوم النمط فرغبنا في سوق بعض الأسطر استكمالاً للفائدة (المترجم): يقول يونغ..

«الحصان نمط شائع في الأساطير والفولكور. وباعتباره حيواناً، فإنه يجسّد النفسية غير الأنسانية، ما تحت الإنسانية، أو الحيوان الكامن فينا وفي نفسنا اللاواعية. لذا نجد ان الخيول الفولكلورية هي خيول ذكية تسمع بوضوح، حتى أنها تتكلم في بعض الأحيان. وبما أن الخيول هي حيوانات (حمل) نقل فإن لها علاقة بنمط، الأم (....) (ص ٢٦٩)... وفي موضع آخر يقول يونغ: « إن النمط هو مركز محمل بالطاقة. فالتنين على سبيل المثال يشكل إحدى الصور النمطية الأصلية فإذا لم اصادف طيلة حياتي. ذلك التنين الذي يسكنني، وإذا قضيت حياتي بعيدا عن هذه المواجهة، فإني سأشعر بعدم الراحة ،تماماً كما كنت التهم طعاماً يخلو من الڤيتامينات ومن الملح...» (ص٣١١).

(*) بايل المقصود به الكاتب الفرنسي ستندال .(م).

(*) تاس : شاعر إيطالي (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) .(م).

كما أن الأسطورة تثيرنا وتعيدنا إلى التاريخ». والنقد، أو كما يقول ديوران، علم الجمال، الذي يدرس الأشكال يؤثر العمل بواسطتها على الحساسيّة، يوجد -أي النقد- قبل ولادة العمل، أما علم الجمال فيأتي بعده. الأول يرتبط «بالكيف» أما الثاني فيربط بـ«لماذا» المتعة أو الانفعال، و«بالعمق» الذي يجد العمل الأدبي عن طريقه، إيقاعاً في الوعي»، إذاً، يميّز ديوران بين «وسائل التعبير» وبين «العمق الدلالي»، وهو الذي يمكن ترجمته (يؤكد ليفي- شتروس كذلك، على أن الأسطورة هي «صيغة الخطاب الذي تفقد فيه عبارة: الترجمة خيانة، معناها»). المسلم به هو أن، العمل الأدبي يؤثر، عبر معناه القريب من بنى الفهم، أي من الأنماط والرموز، «كل قصة أدبية، وبسبب عمقها الدلالي، ستتمكن دلالياً من الاصطفاف، جمالياً، إلى جانب القصة الأسطورية. هنا يتدخل مفهوم الديكور: فالسحر الوصفي يلمس فينا الخيال، لأن الديكور هو عبارة عن «ذاتية شاملة» تستند إلى الأنماط، وهنا نتحدث عن الديكور الأسطوري، وبعده عن رواية مثل: **راهبة بارم** حيث يهتم علم الجمال بتوضيح وتصنيف البنى الأدبيّة للنفس الإنسانية وللنوع الإنساني برمته لكي نعثر، خلف هذا، على المفاهيم والكلمات وعلى المصائر الشاملة للسعادة الفنية.

يستند العنصر الروائي إلى نظامين متعارضين من الخيال: النظام الملحمي الذي يحيل إلى «أنماط ورموز النظام النهاري»، والنظام التنسكي MYSTIQUE الذي يرتكز على «رموز الحميمية، وعلى أنماط الجسد»، واللحظة الروائية تقع بين هاتين الحركتين: وهي في الحقيقة، تحويل، المروءة الملحميّة إلى قيم دنيوية واجتماعيّة «في داخلية الحب والقيم السريّة والحميميّة التي تنشأ عن الشعر». العنصر الروائي، هو «انتقال» من «توازن»، «كمية» بين الملحمة والشعر لذلك ينبغي أن نبحث عن جوهر العنصر الروائي في الرموز والأساطير التي يرسم ديوران منظومتها بضربه لرواية راهبة بارم كمثال عليها، إن تمجيد البطل، الذي

يشكل موضوع القسم الأول (أي القسم النهاري) يخضع إلى ثلاث طرق تقوم بتسريع مصيره: الأصل المفرط وقضية الأب، القدر المحتوم (نبوءات القس بلانيس BLANES)، اعادة تضاعف البطل (مرشد، ناصح أو رفيق، «مساعد، مناجي، مكَمِّل». وهذا الأخير يخضع «للمواجهة البطولية» وإلى اختبار الصراع القائم ضد «التنين الأسطوري».

البطل يقوم بمواجهة ثلاثة أنماط من الخصوم: أولاً، المعارض «THÉ RIO MORPHE» حارس العتبة الشرير، والذي يحيل إلى أساطير كل من: *THESÉE والمينوتور* وبيرسيه* والتنين، وأورفيه* وسيربير CERBERE، وأوديب وأبو الهول* SPHINX، وأعمال هرقل*. في روايتي ستاندال: الأحمر والأسود، والراهبة، يكون مصدر هذا الإيقاع العدواني هو

(*) تيزيه: اسطورة يونانية . ابن ايجيه وملك اثينا. اقتيد إلى التيه عن طريق الخيط الذي كانت قدمته له اريان ابنة مينوس قتل الميندتور، ذلك الوحش الذي كان يتغذى باللحم البشري.. يُعزى اليه أول تشريع بدائي (م)..

(*) عصر او فترة الإصلاح (١٨١٤- ١٨٣٠) وتتمثل بعودة اسرة البوربون إلى الحكم في فرنسا.

(*) بيرسيه : بطل يوناني، ابن زيوس ودانايه. قطع رأس ميدوس وتزوج اندروميد وصار ملكاً على تيرينت (م).

(*) أورفيه: شاعر جوال (في الأسطورة اليونانية ابن أبولون والجنية (حورية) كاليبسو. ينسب اليه عدد من المغامرات كالنزول إلى الجحيم باحثاً عن زوجته اوريديس. وقد تشكلت طوائف زاهدة سميت بالأورفية (م).

وأورفيه ايضاً هي دراما شعرية من ٣ فصول للشاعر الإيطالي كلازبيجي (١٧٦٤ ـ ١٧٧٤). (م).

(*) أوديب وابو الهول: القصة معروفة.

(*) هرقل: نصف إله روماني، يشبه هرقل اليوناني.

«الأب والأصدقاء من طرف الأب»: «إن كافة سمات هذا السواد الشيطاني التي اجتمعت في حقد الطفل ستشكل جدولاً للوحة الكلاسيكية حول الخصم» فجوليان سوريل هو بطل شمسي «يواجه الغياهب الشديدة وحيوانات الـTHERIOMORPHES عالم عصر الاصلاح RESTAURATION الساحق والدنيء»؛ فابريس ديلدونجو يلتقي بسواد أبيه وأخيه البكر، الذي يمثل نموجاً للخونة (سجّان باربون، رجل المال راسي والمركيزة رافيرسي). في هذا السياق تشكل معركة واترلو* «تعويداً على الشجاعة». وينتمي طقس التعويد إلى العالم الداخلي للبطل.

النمط الثاني من الخصوم يتمثل في «الذهب المنحوس»، الغني المغري. حيث لاحول ولاقوة لبطل مثل جوليان سوريل. لكن الذهب في الاسطورة الرومانية أو الجرمانية، يقوم بدور مصيري (قدري) (ذهب الراين RHIN). في الأسطورة اليونانية تدفع الجزّة الذهبية بميديه MEDEE إلى قتل أبيها، وتتسبب التفاحة الذهبية بحرب طروادة؛ وهو موضوع سندريّون في الحكايات، وموضوع «البنت الصغرى التعيسة». البطل الستاندالي، أيضاً، يواجه قوة الذهب. وجوليان سوريل لايحسّ إلاّ بالحقد على المجتمع الراقي الذي قبل به («قلب كبير وثروة قليلة»، عنوان الفصل العاشر). ولم يرتكب جريمته إلا بعد أن تشك مدام دورينال «بجشعه». في رواية **الراهبة**، يتناقض فقر كليلي وفابريس مع البلاط COUR «حيث كل شيء يُشترى»، ويتناقض حتى مع السانسيفرينا، التي تكون ثروتها ضخمة أحياناً ومعدومة أحياناً أخرى: «ذلك أن مخاطر الذهب، في السيرة LEGENDE وفي الأسطورة MYTHE تترافق دائماً مع مخاطر الأنوثة المحتمّة أو القدرية». أما الخصم الثالث فهو، في الحقيقة، سيرسيه CIRCE، المرأة القدرية».

(*) واترلو: مقاطعة بلجيكية تقع إلى الجنوب من بروكسل جرت فيها معركة غُلبَ على أثرها نابليون الأول من قبل الانجليز والبروسيين في ١٨ حزيران ١٨١٥.

ويشير ديوران، إلى أن الخطر الأنثوي يتجسّد في القصص الأسطوري بشكلين: المرأة الغاوية مثل: دليلة*، كاليبسو*، أو المرأة العدوانية مثل بانتيسيليه*، الأمازونية*. وهما نموذجان يقرأ التحليل النفسي فيهما نفس حضور الأم. يضاف إليهما الجنيّات السيئات وساحرات الحكايا، وفي النهاية نقول أن «جنية البحر، والساحرة، والأمازونية المسترجلة» هن نموذج المرأة التي تسببت بالطوفان وبالموت، وبجنون البطل، كما ساهمت بإزالة صفة الرجولة عنها». عندها، نقابل «العجز عن الحب» لعدة أبطال ذكريين في أعمال ستاندال، مع «الذكورة الأمازونية لعدة شخصيات أنثوية» مثل أرمانس، ڤنينا، ڤانيني، ماتيلد ولاميل. المرأة المحبوبة هي تلك التي «يخشى جانبها باعتبارها تمثل نداءً جامداً آتٍ من الهاوية».

إذا كان تعظيم البطل عن طريق البعد الأسطوري يشكل النظام الملحمي للخيال، فإن النظام التنسكي «التصوّفي»، الذي هو غزو «للشاعرية الداخلية»، يتميّز باهتداء البطل أو عودته إلى ذاته، كما يتميّز بأسرار الحب. يتحول البطل من الملحمي إلى الشعري، ومن النهاري إلى الليلي، وهي اللحظة التي، في زمن ستاندال «تنبثق فيها كوكبة الرموز

(*) دليلة : بحسب التوراة. هي المرأة التي قامت بقص شعر شمشون حيث مكمن قوته وسلمته للفيلبيستينين.

(*) كاليبسو حورية، ملكة جزيرة أوجيجي في البحر الأيوني وهي التي استقبلت اوليس بعد نجاحه من الغرق واحتفظت به لعشر سنوات (م).

(*) بانتيسليه : من الأسطورة اليونانية ملكة الأمازونيات . لقيت حتفها خلال حصار طروادة (م).

(*) الأمازونيات : شعب من النساء المحاربات سكن في منطقة Pont (شمال شرق آسيا الصغرى).. قتلت احدى ملكاتهن ـ هيبوليت ـ على يد هرقل، كما قام أخيل بقتل ملكة أخرى هي بانتيسيليه (م).

الكبرى والأنماط المسبقة لنظام الخيال الليلي»، وعندها تنتصر الحميميّة على المغنم، وهكذا تستعيد المرأة مكانتها، ويتضح الداخل، ويعاد تقييم الحميميّة وسر الحب، والأسطورتان اللتان توضحان هداية (تحول) البطل هما أسطورة أوريديس* وجوناس* (يونس). واسطورة المرأتين توضح الرواية الستاندالية. فإذا كانت بينيلوب* تقابل كاليبسو أو سيرسيه، وإذا كانت ماري تقابل حواء، فإن ماتيلد الأمازونيّة تواجه السيدة دورينال الناعمة كما تقابل كليليا سانسفرينا، ومن ناحية أخرى، فإن إعادة تقويم السجن، حيث يجد فابريس السعادة، المرتبطة بحدائق أرميد* عند لوتاس LETASSE، يجسّد أسطورة يونس؛ وحينما يتحرر البطل فإنه يكرس نفسه «لغوامض الحب»، تحت تأثير إيزيس* ISIS وبسيشيه. وعقدة إيزيس هي سر

(*) أوريديس : زوجة اورفيه (انضر الحاشية ص ١٧٠) (م).

(*) جوناس (يونس): أحد الأحد عشر نبياً (القرن الثامن قبل الميلاد). تقول التوراة بانه أعيدت اليه الحياة بأعجوبة بعد أن ظل ثلاثة أيام في جوف الحوت. والموضوع ليس سوى نوع من الخيال التعليمي إبان القرن الخامس قبل الميلاد (م).

(*) بينيلوب (من الأسطورة اليونانية): هي زوج أوليس ووالدة تيليماك. ظلت ترفض مريديها خلال عشرين السنة التي غاب فيها زوجها عنها ... ومع هذا فقد وعدت بأختيار عريسها حينما تنتهي من نسج لوحة، حيث كانت تخرب في الليل ما كانت قد نسجته في النهار.. وبينيلوب: عنوان مسرحية شعرية لرونيه فوشوا (١٩١٣) .(م).

(*) أرميد : إحدى بطلات : **تخليص القدس** للكاتب لوتاس (١٥٦٤). تحتفظ، في حدائقها المسحورة، برينو بعيداً عن جيوش الصليبيين. وأرميد : عنوان أوبرا (١٧٧٧) **ولوتاس**: شاعر إيطالي (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥)

(*) إيزيس : إلهة الزواج والعائلة في الأسطورة المصرية شقيقة وزوجة أوزيريس (م).

الطبيعة، أما عقدة بسيشيه فهي سر الحب. ويكون المشهد عند ستاندال ليلياً وبُحترياً LACUSTRE. ويشكل هذا الديكور الحميمي مكاناً للحشمة والسر، أي مكان عشيقة إيروس EROS. فنرى كيف أن استخدام الأساطير قد أتاح لجيلبر ديوران قراءة رواية ستاندال المتضمنة مصراعين في جزئين، ومساراً، وتحولاً.

وقد اغتنى هذا المنهج واتسع في كتاب: **الأشكال الأسطورية ووجوه العمل**، الذي يعود فيه المؤلف إلى التأكيد على الاستمرارية بين «السيناريوهات ذات الدلالة للأساطير القديمة والتنضيد الحديث للسرد الثقافي في الأدب، والفنون الجميلة والإيديولوجيات والقصص، وهكذا فإن البشر يكررون الديكورات والأحوال المأساوية التي مرت بالأساطير العظيمة». والأسطورة ذات القيمة الكشفيّة والمنهجيّة؛ والتي أعاد اعتبارها كافة المحللين النفسيين والأنثروبولوجيين خلال هذا العصر، هي عبارة عن «خطاب نهائي» و«قصة مؤسسة». و«النقد الأسطوري» MYTHOC-RITIQUE بحسب ديوران هو عبارة عن تحليل النص الأسطوري، أو بالأحرى، تحليل القصة RECIT الواقعة تحت القصة «اللازمة لدلالة أية قصة كانت». ومثلما للقارىء عالمه الأسطوري فللعمل له أيضاً عالمه الأسطوري. وينطوي المنهج على ثلاث مراحل: أولاً جرد «الموضوعات» الأسطورية، وثانياً، جرد الحالات التي توفّق بين الشخصيات والديكورات وأخيراً مواجهة دروس أسطورة ما مع أساطير أخرى «تنتمي إلى زمان أو مكان ثقافي محدد» وهكذا تتم مصالحة البنية مع التاريخ، لأنّ الهندسة الأسطورية للعمل تواجه ليس فقط تطوريتها DIACHRONIE الخاصة به فحسب (خيط القصة»): وإنما أيضاً العالم التخيلي للقارىء. الحقيقة، أن الأسطورة تستهلك نفسها أو تتغيّر إما عن طريق «تبخّر روحها» أو عن طريق «تآكل الحرف» لمصلحة أهداف خفيّة. والنقد الأسطوري يقوم بدراسة هذه التغيرات تحت تأثير «سمة طبع شخصيّة للمؤلف» والحالة التاريخيّة- الثقافيّة.

عندها يسمي ديوران دراسة «اللحظة الثقافية أو الفكرية» و«المجموعة الثقافية المعطاة»، وليس دراسة الشخص، بالتحليل الأسطوري MYTHANALYSE. وهو تحليل يبحث عن المعنى النفسي والسوسيولوجي للأساطير (قام فيرنان وديتيين كذلك، بتحليل المضمون الاجتماعي- التاريخي للأساطير) مساهماً بذلك في توسيع ميدان النقد الأدبي. وبخصوص استخدام الأساطير المصرية نضرب المثال التالي: «لقد كانت الوحدات الأسطورية MYTHEMES لأيزيس، الأم الكبرى، والطبيعة ولجوء يوسف، الخ هي الموضوعات المفضلة منذ العصور الوسطى حتى عصر النهضة ثم في القرن الثامن عشر» ففي عصر النهضة وفي القرن السابع عشر [...] أشيد بملحمة أوزيريس* سيرابيس*؛ وبينما كان القرن الثامن عشر في نهايته، فإن القرنين التاسع عشر والعشرين سيركزان اهتمامهما على اختبارات المُسارات* وعلى الموت والبعث الثاني -وخير مثال على ذلك أعمال موزار-، (ونذكر هنا بأن الوحدة الأسطورية هي «أصغر وحدة في خطاب ذي دلالة أسطورية»).

بهذا الشكل يضع جيلبير ديوران القرن العشرين تحت تأثير «عودة هرمز*». ويحلل أعمال هيسّه* HESSE وجيد*

(*) أوزيريس : إله مصري قديم، حامي الموتى. شقيق وزوج ايزيس.(م).

(*) سيرابيس أوسارابيس : اسم لأحد الآلهة اليونانيين دخل في مصر في عهد البطالسة. (م)

(*) المسارات: احتفالات كانت تقام لإيقاف عضو جديد على بعض أسرار الديانات القديمة والجمعيات السرية الحديثة.

(*) هرمز : إله يوناني. ابن زيوس ومايا كان إله الفصاحة والتجارة والسارقين، مثلما كان مبعوث الآلهة.

(*) هيسه (هيرمان): شاعر وروائي ألماني أخذ الجنسية السويسرية (١٨٧٧ ـ ١٩٦٢). حاز على جائزة نوبل عام (١٩٤٦).

(*) جيد (أندريه): كاتب فرنسيّ (١٨٦٩ ـ ١٩٥١) مشهور.

GIDE وبروست وميرينيك MEYRINICK بعد تحليله لأعمال بودلير*. وهذا الأخير، المنفصل عن عصره، يقارن نفسه «بكيميائي كامل» أو بالخيماويّ* ALCHIMISTE، يعيد بعث أسطورة هرمز من جديده وفي الوقت الذي كان فيه منحنى الرومانتيكيين متصاعداً، يصف «الصعود انطلاقاً من الهبوط» حول اسطورة بروميتيه (بروميثيوس)، المبشر بالمسيح، فإن بودلير يصف السجن والهاوية والموت [وهذا يعني] نهاية بروميتيه، لكنه يعني أيضاً، من خلال البحث عن الجمال عبر الألم والبشاعة، المصالحة بين الأضداد، وبالتالي [فهو يصف] هرمز الساحر. وهيسّه وجيد لم يلاقيا سوى «تعددية الفراغ» و«رقصة ديونيسوس* غير المنسجمة» و«رخاوة بروتية*» PROTHÉE: وهذا الخطاب حول العدم هو تعبير عن نهاية السحر، بالمقابل فإن عمل پروست، ذي العلاقة بالنظام الليلي للتخيّل «يتلاقى مع الرمزية الكتمية ومع أسطورة هرمز»، الحقيقة أننا نجد في هذه الأسطورة ثلاثة عناصر أو ثلاث وحدات أسطورية MYTHEMES هي: «قوة من لا شأن له»، والتأمل، والـPSYCHAGOGUE الذي يقود الأرواح من عالم إلى آخر [وعلى هذا] تكون رواية بروست: البحث عن الزمن الضائع عبارة عن مُسارة INITIATION، وهكذا، بالنسبة لجيلبير ديوران، فإن «الفحص النقدي الأسطوري للأعمال الأدبية»، يقدم لنا معلومات عن «الروح الفردية أو الجماعية» والمقولات أو النماذج PARADIGMES تسمح لنا، عن طريق الأبطال والآلهة بقراءة النص الخاص.

(*) بودلير: الشاعر الفرنسي المعروف (١٨٢١ ـ ١٨٦٧).

(*) الخيماوي: المشتغل بالكيمياء القديمة.

(*) ديونيسوس: إله الخمرة. ابن زيوس وسيميليه، وهو باخوس عند الرومانيين. وقد ساهمت عبادته في ادخال الأسرار في الحياة.

(*) بروتيه: إله بحري يوناني. أخذ عن والده بوزييدون موهبة التنبؤ. ويقال بأنه قادر على تغيير هيئته متى شاء.

الكون والخيال:

نشير أولاً إلى أننا أخذنا هذا العنوان من الكتاب العظيم لهيلين توزيه TUZET (منشورات كورتي، ١٩٦٥). وتوزيه هذه، مثلها مثل ديوران كانت من تلامذة غاستون باشلار، وقد نحت نحوه في الكشف عن سيكولوجية الخيال. لكن، بدلاً من أن تنطلق من العناصر الأربعة ماقبل السقراطيّة، أو من الأنماط المسبقة اليونغيّة [نسبة إلى يونغ]، فإن موضوعها كان أكثر اتساعاً لأنه يدرس العلاقة بين تطور الرؤية العلمية للعالم وبين خيال الشعراء إذ تقول: «مع الاكتشافات الحديثة كان الشعراء يتصرفون بشكل أقل جدّة مما كان يمكننا اعتقاده؛ فمختلف أشكال التخيّل والإحساس بالعالم كانت تُرَدُّ إلى رؤى قديمة، ربما تكون قديمة قدم البشرية. فالأساطير القديمة عادت للظهور بثياب جديدة فنفس العائلات كانت ترتسم، ونماذج من الخيال، سواء كانت مُفَضّلة أو مُمْتحنة من قبل رؤية معيّنة للعالم، كانت تبحث عن وسط يناسبها كي تتفتح فيه؛ وكان هناك جاذبيات سرية تدخل ميدان اللعبة. بالتالي فإن الفانتازيا الشعرية، البعيدة عن الوقوع في خدمة العلم*، **تستند إلى العلم لكي ترتد إلى معناها الخاص**» فما هي الخيارات التي تدفعنا إلى اختيار «رؤية شمولية للعالم؟»، كل مزاج، يتصرف، عاطفياً، إزاء بعض المفاهيم المجردة «فقد نكون حسّاسين إزاء تعظيم PATHOS الوحدة، أو تعظيم التنوّع اللامتناهي، أو تعظيم ماهو ثابت، أو تعظيم التغيّر». إن اختيار رؤية للعالم تمليها الحساسيّة أو حتى الوعي. عندها تقترب هيلين توزيه من يونغ وباشلار، لكنها تتجاوز خيال العناصر الأربعة لتعالج الكون ورؤيته الجماعية، «والأمراض الحقيقية للخيال» قد تستجرُّ الفرد

(*) المقصود بعيدة عن الخضوع للواجب.. (م).

في بعض اللحظات لأنه يتمتع «بجوهر مشترك» حيث تنبثق الأساطير، والقرابة بين الإنسان وبين العالم.

إن مايشهد على أصالة هذا الكتاب كونه يقترح أنماطاً مسبقة وتاريخاً لرؤية العالم في نفس الوقت. هذا التاريخ الذي يمّر عبر كوبرنيك وجيوردانو برونو، وكليبر، والأب كيرشر وديكارت ونيوتن، يستلهم أعمال كويريه KOYRÉ (**الجاذبية الشاملة من كيبلر إلى نيوتن، ١٩٥١، من العالم المغلق إلى العالم اللامحدود ١٩٥٧**) وكتاب م.هـ. نيكولسون NICHOLSON: (العلم والخيال، ١٩٥٦)، وكتاب كوستلر: «المُسَرْنَمين، أي الذين يمشون وهم نائمون ١٩٥٩). إذاً، فتاريخ الخيال يستند إلى تاريخ العلوم (خصوصاً إلى علم الفلك) من جهة، ومن جهة أخرى يمتد إلى تاريخ الأدب. وهكذا نميّز بين «عائلتين روحيتين كبيرتين»: عائلة «البارمينيديين*» التي تعارض التغير والزمن وتبحث عن الكمال الكائن الثابت وعن الفلك SPHERE، و«أبناء هيراقليط*» الذين يعجبون بالتنوع وبمرور الزمن وبالصيرورة: وكل اتجاه من هذين الاتجاهين يبدع فلسفته ويختار أو يغيّر علمه. وطبعاً، علم الكونيات. وقد اختار البار مينيديّون «العالم الكوني الموروث عن افلاطون* وأرسطو* وبطليموس*»، والذي نجده في القرون الوسطى حيث يسد العطش إلى الأمن، وكذلك «الحاجة إلى الترتيب والانسجام»، وعلم الكواكب نفسه يسد الحاجة إلى «العلاقة الحميمة مع السموات».

(*) نسبة إلى الفيلسوف اليوناني بارمينيد (٥٤٠- ٤٥٠ ق.م). (م).

(*) أبناء هيراقليط أي أتباعه وهيراقليط الفيلسوف اليوناني (٥٤٠- ٤٥٠ق.م) حيث يعتبر النار أصل الأشياء ويؤمن بالتغير والتبدل (م)

(*) افلاطون وأرسطو: فيلسوفان يونانيّان معروفان.

(*) بطليموس (كلود): عالم فلكي ولد في القرن الثاني للميلاد في مصر، شاعت علومه الجغرافية إبان القرون الوسطى. وضع الأرض في مركز الكون.

إن تاريخ المفاهيم المتعلقة بالكون انتقل من كون كوبرنيك، ذلك الصرح التقليدي و«المنتهي»، إلى انفجار الكون وانتصار اللامنتهي أو اللامحدود. ومع ذلك، يمكن للكتاب والمفكرين أن ينضموا إلى مفهوم قديم أو مُتجاوز. فهذا شيلينغ* SCHELLING يقوم بتطوير نظرية الكواكب لتستكمل نظرية كيلر؛ ويقوم نيوتن* بإرضاء الكلاسيكيين والرومانتيكيين؛ فهو يقدم للكلاسيكيين، بفضل الجاذبية، عودة إلى النظريات القديمة المتعلقة بالحركة ويؤكد لهم ان «انسجام العالم» هذا يملك منظماً، ويقدم للرومانتيكيين «معنى الامكانيات اللامحدود للإنسان: يدعوه شعراء القرن الثامن عشر «كولومب السموات الكبير»، «الانسان المقدس أو الإلهي»، وهناك من لم يكف عن الرغبة في إعادة بناء عالم كوني وعالم الرجوع الخالد: مثل، أوريكا لإدغار پو* EPOE (قصة لم يستطع التحليل النفسي إعطاءها حقها، وهو تحليل قامت به ماري بونابرت) هيلين توزيه تقابلهم «بعوالم الرومانيكيين الألمان الهاربة» الذين ينضمون الى كون (كوزموس) الكسندر ڤون همبولت* HUMBOLDT (١٨٤٥) الذي هو صياغة لعالم ممزق تسبح فيه كواكب بعيدة تبدو على شكل سحابة. ومثل هذه الموضوعات نجدها عند

(*) شيلينغ (فريدريك فيلهلم جوزيف): فيلسوف إلماني (١٧٧٥- ١٨٥٤).

(*) نيوتن (اسحاق): رياضي وفيزيائي وعالم فلك بريطاني (١٦٤٢-١٧٢٧). في عام)١٦٦ قدم نظرية عن تركيب الضوء الأبيض واكتشف قوانين الجاذبية عام ١٦٨٧. كما وجد، في نفس الوقت مع ليبنز الحساب التفاضلي. [م].

(*) أدغار آلان پو : كاتب أميركي (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) .كان عبقرياً معذباً يتمتع بخيال غريب. كتب شعراً وحكايات منها أوريكا.

(*) همبولت : لساني ألماني (١٧٦٧ ـ ١٨٣٥)

لامارتين* بقوله: («أيتها الشموس، ياعوالم ضائعة تسبحين معنا») وعند فيكتور هوغو أونرفال وفي نهاية العصر، نشير إلى نجاح مؤلفات كميل فلاماريون*، وتأثيرها على الخيال الشعبي وعلى شعراء الكوزموس (الكون). إذ يُقارن عالمه الذي تتقاذفه الأمواج «بكائن حي»، يفترض وجود فلسفة باطنيّة ESOTERIQUE؛ والطاقة الأولية تمتص المادة كما تمتص الله، وعند نهاية العالم «يتحول العالم إلى ستار لعالم غير مرئي»، مع أنها تعود للتجسد من عالم لآخر وتنمو في «عالم نفسي غير مرئي».

عند نهاية القرن التاسع عشر، تم العدول عن [مفهوم]، انسجام العالم، ويشهد على ذلك كل من: لوكونت دوليل*، ولافورغ*، وبورخيس* ومن القرن العشرين تشهد على ذلك رواية توماس مان: **الدكتور فاوست** حيث تؤمن هذه الشخصية بعلم عبثي متزايد؛ أما مؤلفه الشعري «عجائب الكل» تذكر «الوحشيّة الملائكيّة»، وبالمقابل، فإن كلوديل، الذي ينتمي إلى عائلة أخرى، يعود للتأكيد على مكانة الإنسان في العالم، وفي الابداع المحدود، الكامل؛ وبما أن الأرض عبارة عن عمل إلهي، فقد عادت إلى مركز العالم، كما لو أن العلم الحديث ماوجد قط. إن دراسة العلاقات مع الفضاء الكوني أي «الأثير» قد أتاحت تقديم ملاحظات

(*) لامارتين (ألفونس): شاعر فرنسي (١٧٩٠- ١٨٦٩).

(*) فلاماريون: عالم فلكي فرنسي (١٨٤٢- ١٩٢٥).

(*) لوكونت دوليل : شاعر فرنسي (١٨١٨- ١٨٩٤)، اهتم بالشعر الدقيق واللاشخصي. جمع حوله الكتاب المضادين للرومانتيكية وكون المدرسة البارناسية. (م).

(*) لافورغ (جيل): شاعر فرنسي (١٨٦٠- ١٨٨٧). ذو أسلوب جدي وانطباعي. أحد مبدعي الشعر الحر. (م)

(*) بورخيس (جورج لويس): كاتب ارجنتيني (١٨٩٩ - ١٩٨٥). كتب الرواية والشعر والقصة والدراسة وحازَ قبل موته على جائزة نوبل.

مشابهة: فمن أفلاطون إلى سوبيرڤييل* SUPERVIELLE، .
هناك استمرارية تشكل شعاعاً ينطلق من العينين نحو الكواكب، في هذا الفضاء، يضع الكتّاب الأرض كجزيرة أو كفردوس، أو أنهم لايرون فيها (حوالي عام ١٨٥٠) سوى الفراغ والظلمات، اللذين حاول سوبرڤييل في كتابه: **جاذبيات** (١٩٢٥) أن يخضعهما، أو، «السفر الكوني» يتيح امكانية الطواف في الفراغ: وهو نوع أدبي له قواعده القديمة جداً، منذ اليونانيين وحتى دانتي*. وللّامحدود «طلائعه» ومن ثم «فاتحيه». وهذا السفر يكون تارة مُطَمّئناً وطُوراً محفوفاً بالمخاطر، وقد كتب جان- پول رائعتَه المعروفة في هذا المجال.

أما الموضوع الكبير الثالث الذي يقدمه الفكر العلمي الى الخيال الأدبي، فهو موضوع «الحياة الكونية». النجوم هي كائنات حيّة بالنسبة للفكر اليوناني. والعائلتان الروحيتان اللتان كانتا تصطدمان ببعضهما بعضاً «حول بنية العالم»، تتعارضان أيضاً حول الحياة الكونيّة، وفي عصر النهضة عادت الأساطير الحيوية للظهور مرة أخرى: «حيث يُنظر إلى العالم باعتباره عضوية وحيدة، وثنائية السماء والأرض، وتفريد INOIVIDUALISATION النجوم» تشكل الدرجات الثلاث لهذه المفاهيم. إن الكون الصغير للإنسان يساهم في الكون الكبير للعالم UNIVERS، ومع ذلك فإننا ندخل في عالم التغيّر، بفضل التيليسكوب(١) غاليليه الذي كشف عن سماء فاسدة وعن نجوم جديدة. لقد فقدت

(*) سوبيرڤييل: كاتب وشاعر فرنسي ولد في الأرغواني (١٨٨٤- ١٩٦٠).

(*) دانتي: شاعر إيطالي (١٢٦٥- ١٣٢١) . قام بدور سياسي سبب له النفي من قبل خصومه من أشهر أعماله الكوميديا الإلهية.

(١) حول العلاقة بين البصريات والأدب، انظر ماكس ميلز: **الاستشباح** (بوف، ١٩٨٢. حيث يبين كيف يمكن للأدوات البصرية «توجيه النص الفانتازي» «محولاً إياه آلة للرؤية».

النفس البشرية ملاذها في «السموات الصلبة». لن نقوم بتلخيص تحليل يمر من خلال اكتشاف الجذب الشامل، ومعالجته من قبل الشعراء (ميسيه* MUSSET وهوغو»؛ وعبر امتداد الحيوية إلى عصر الأنوار، بهدف الوصول إلى اسطورة النار وإلى الرموز الأخرى للحياة الكونية مثل: الشجرة (هوغو ولوكونت دوليل)، الأفعوان الخرافي (هوغو، بورخيس، كيبلنغ* ولورانس*). ان الصـــراع بين النور والظلمة والغبش، تشكل موضوعات تستند إلى أشكال الأم الليليّة، كالهيولى HYLÉ أي «النبلازما التي يسبح فيها الجنين، وهي بحر الحليب»، والبحر والليل. لقد تمكن العلم من اكتشاف النجوم البعيدة، اللبنية أو الغامضة لكي يستخدمها الشعراء. كل شيء يؤول إلى موت العوالم، وإلى أساطير نهاية العالم في حريق مدمر (شوب SCHWOB ويلز* WELLS)، إذا كان فلاماريون قد تنبأ ببعث النجوم ذلك لأن النار تنبعث كطائر الفينق: (بوانكاريه ومورو يعودان إلى هذه الفكرة)، لكن هناك بعث نهائي للكون في مملكة النور (دانتي، كلوبستوك، جان بول، نرفال، هوغو- وتيار دوشاردان*)؛ أما فيما يتعلق باختفاء هذا الكون

(*) ميسيه Musset: كاتب وشاعر فرنسي (١٨١٠ ـ ١٨٦٧).

(*) كيبلينغ: كاتب انكليزي (١٨٦٥ ـ ١٩٣٦). ساهمت قصصه وأشعاره في إعلاء شأن الامبرياليه الأنجلو ساكسونية.

(*) لورانس (دافيد هيربير): كاتب انجليزي (١٨٨٥ ـ ١٨٣٠) مجّد في رواياته الاندفاعات البدائية للطبيعة، والحرية الجنسية. من كتاباته (عشاق وأبناء، وعشيق الليدي شاترلي..)

(*) ويلز (أورسون): ممثل وكاتب سيناريو أمريكي (١٩١٥ ـ ١٩٨٣). من أفلامه المواطن كين (١٩٤١) عطيل ١٩٥١) والقضية (١٩٦٢) . (م).

(*) تيار دوشاردان : فيلسوف فرنسي، يسوعي وعالم مستحاثات (١٨٨١- ١٩٥٥). قام بإنشاء توليف (تركيب) للظواهر الفيزيائية، خصوصاً البيولوجية فاستخلص أن تطور العالم ينتهي إلى الإتحاد والأنصهار مع الله. وهو الذي حدد هوية الإنسان البكيني.

بتأثير صدمة ذرية، فإن كتاب هيلين توزيه لايتطرق إلى هذه القضية إلا في بضعة أسطر. بقي أن نقول، بأن هذه الدراسة هي دراسة أساسيّة لكل المهتمين بالأنثروبولوجيا باعتبارها كلاً واحداً، وبالخيال الفاعل في العلوم والفنون، وبالتفاعل بين هذه المجالات المختلفة. إن الأفق العلمي للكتاب العظام يرتبط بتاريخ الكون في الفكر البشري: وهكذا فإن النماذج المسبقة، منذ افلاطون وحتى القرن العشرين تخضع إلى عامل الزمن، ويتصالح التاريخ مع البنية في النظرة إلى العالم.

نورثروب فراي:

قمنا حتى الآن بدراسة نقد الخيال عند غاستون باشلار وتلاميذه، هناك في عالم آخر، قام الأستاذ الكندي بجامعة تورنتو NORTHROPE FRYE بنشر كتاب تحت اسم **تشريح النقد**، ١٩٤٧ (ترجم إلى الفرنسية عام ١٩٦٩، ولم يذكر فيه اسم باشلار، وأغلب الظن أنه لم يكن على معرفة به. هذا الكتاب الهام خصص جزؤه الثاني «لنظرية الرموز» والثالث «لنقد النماذج أو الأنماط المسبقة» و«نظرية الأساطير». وهذا يعني أننا إزاء انثروبولوجيا التخيّل.

تبدأ دراسة الأنماط المسبقة بالأساطير «كنماذج موضوعاتيّة أو أدبية صرفة غير خاضعة لقواعد الاحتمال». «الإسطورة هي محاكاة الأفعال التي تتصورها الرغبة»: مثل غراميات وصراعات الالهة. وهي تتضمن «المبادىء البنيويّة للأدب»، لكنها تقع في مقابل النزعة الطبيعية NATURALISME. فالعنصر الروائي يمارس عملية تغيير للطور (انقطاع عن الواقع) بالنسبة للأسطورة: فإذا قدمت لنا الأسطورة (إلهاً- شمسياً، فالعنصر الروائي LE ROMANESQUE يعرض «شخصية تتشارك مع الشمس». أخيراً، فإن التيار الواقعي هو أبعد مايكون عن الأسطورة- إلاّ إذا كان ذلك بهدف السخرية. في داخل العالم الأسطوري الخالص، يميّز فراي العنصر الشيطاني الذي يحيل إلى الجحيم وإلى رؤيا نهاية

العالم الذي يشير إلى السماء. والصورة الرؤيوية تقدم المدينة والحديقة والزريبة؛ المسيح هو إله (عالم إلهي)، وإنسان (الحديقة). وفي ضوء التوراة يتابع فراي دراسة صور: كل من اليمامة والزهرة والماء والنار على سبيل المثال. أما الصورة الشيطانية فترتبط «بالجحيم الوجودي». إنها تشخّص «قوة الطبيعة» حينما لايكون بالإمكان بلوغ السماء؛ ونجدها في «الشخصية والحياة الجنسية وفي المجتمع» والعالم يتضمن المستبد والضحية، وتكون فيه مملكة النباتات مشؤومة، كما يتضمن الصحراء والغابة الخطيرة والهاويات والمتاهات.

يمكننا أن نميّز أيضاً بين «ماهو مرغوب فيه» وماهو «مكروه»؛ فما هو مرغوب فيه إلى الأبد هو الله. إن التراجيديا اليونانية تدفعنا إلى القبول بغضب الالهة العادل. ومن ناحية أخرى، يبيّن فراي أنه مع تنامي القصة إذ ننتقل من «بنية إلى أخرى وفق «حركة دورية»: موت وانبعاث الالهة، تواترات السنة، اليقظة والحلم، حياة وموت البشر. الدورة الفصلية (والتي تشخص أحياناً بآلهة مثل أدونيس* أو بروسيربين*)، العصر الذهبي والخراب المقبل الذي سيصيب الحضارة، رمزية الماء بدءاً بالمطر وانتهاء بالبحر. وكما ستفعل هيلين توزيه، فإن فراي سيصطدم هنا بعلم الكونيات COSMOLOGIE (دانتي، ميلتون*)، وانطلاقاً من مفهوم هذين الكاتبين للعالم، يستخلص «الحركتين الرئيسيتين في القصة: حركة دوريّة تشبه حركة نظام

(*) أدونيس: إله فينيقي. وهو شاب جميل من مدينة جبيل. أصابهُ خنزير بري بجرح قاتل فحولّته أفزوديت إلى وردة من شقائق النعمان.

(*) بروسيربين: إلهة الزرع الرومانية. ملكة الجحيم، ابنة جوبيتر وسيريس. اختطفها بلوتون وتزوجها.

(*) ميلتون (جون): شاعر أنجليزي (١٦٠٨ - ١٦٧٤). بعد موت كرومويل، حيث كان من أتباعه، عزل نفسه وفي ظروف الفقر ونسيان المجتمع له. وبعد أن أصابه العمى، أملى قصيدته الطويلة «الفردوس المفقود».(م)

الطبيعة، وحركة جدلية تنطلق من هذا النظام باتجاه العالم الأعلى للنهاية».

وتتضاعف المقولات في كتاب تشريح النقد، إذ بتمييزه «للصنيع (العمل الفني والأدبي) أو الأشكال في العمل الخيالي» يذكر الكاتب بأن الصيغة الأولى للبطل والأسطورة هي ذات طبيعة إلهيّة، ثم يأتي بعد ذلك أبطال القصص الأسطورية في «صيغة أو شكل المحاكاة العليا»، الأبطال الذين هم قادة في المأساة أو الملحمة؛ والأبطال الذين يشبهوننا، في صيغة «المحاكاة الدنيا»؛ والأبطال الذين يبدون لنا دونيين في صيغة الهجاء أو السخرية. وقد تطور الأدب الأوروبي من أولى هذه المقولات إلى أن وصل آخرها. وهناك تحليلات أخرى أجراها فراي تنتمي إلى نظرية القصة RE-CIT. مايثير اهتمامنا هنا هو نظرية النمط المسبق فقط: وهو العامل الرمزي للاتصال: «الصورة الرمزية التي تشبه صورة البحر أو صورة الأرض البراح LANDE تتجاوز حدود عمل كونراد CONRAD أو توماس هاردي T.HARDY [....] ويرتبط، عن طريق نموذجه الرمزي المسبق، بمجمل الأدب: وهكذا فإن موبي ديك MOBY DICK يلحق بالتنين. والشاعر يستمد قوته من «كنز» الأعمال العظيمة؛ ودور النقد ينطوي على تحديد علاقات النص ببقية الأدب. والعمل الأدبي هو «أسطورة تجمع الطقس بالحلم».

إن نقد الخيال غير الفرويدي -مثله مثل نقد الوعي غير الفرويدي- يسلك طريقين: طريق الخيال المادي الذي يتوضع على شكل صور، وطريق النقد الأسطوري الذي يقترب من نماذج يونغ المسبقة ومن الأساطير اليونانية والرومانية والهندية بل لماذا لانقول أنه يقترب من الأسطورة الشمولية؟. لقد أنتجت سلالة باشلار عدة كتب حول خيال العناصر (الماء أو الكوب، عند بروست، وأوشيبا لمندلسون، أو حول موضوعات أضيق مثل (السجن

الرومانتيكي لبروميير، ١٩٧٥، وبيرانيس والرؤمانتيكيين للوزيوس كيللر؛ ودراسات حول خيال الحياة لميشيل مانسوي). أما الاتجاه الآخر فقد مثله بيير أليوي P.ALBOUY في كتابه **الابداع الاسطوري عند فيكتور هوغو) والأساطير وعلوم الأساطير في الأدب الفرنسي ١٩٦٩** الذي نجد فيه عرضاً تاريخياً وقائمة مصادر غنية جداً. وقد أعطت ماري ميغيه M.MIGUET في كتابها (الأسطورة عند مارسيل بروست، ١٩٨٠) مثالاً هاماً. أخيراً ينبغي أن نشير إلى نشاطات المختصين بالأدب المقارن مثل (تروسون وبرونيل) القريبين من الموضوعات أحياناً أكثر من قربهم إلى النماذج المسبقة، لكنهم حين يعالجون إلكترا* أو التحول فهم ينضمون إلى عالم التخيل الذي لاحدود له. هكذا تكتمل الحلقة التي بدأت برائعة ماريو براز M.PRAZ: «**الجسد والموت والشيطان ١٩٣٠، الترجمة الفرنسية ١٩٥٠**» حيث درس العالم الإيطالي الكبير جمال الميدوزا، «وتغيرات الشيطان» «وظل الماركيز الإلهي» و«السيدة الجميلة التي لاترحم»، وبيزنطة» و«الرذيلة الانكليزية»: وهي دراسات موضوعاتية مغذاة بالمعارف التاريخية المأخوذة عن الكتاب الانكليز. والموضوعات في هذه الدراسات هي عبارة عن وساوس، تحدد خيال مدرسة مثلما تحدد خيال زمن وعصر بمجمله.

* * *

(*) الكترا: بنت أغامنون وكليتمنستر قامت مع أخيها أورست بالانتقام لأبيها. وقد أوحى انتقامها لأخيل تراجيديته المعروفه.

الفصل الخامس

النقد التحليلي النفسي

LACRITIQUE PSYCHANALITIQUE

اذا اراد تحليل الخيال Imaginaire ان ينجو من الضياع فلابد من ان يلتقي مع التحليل النفسي. صحيح ان **باشلار** يستخدم هذه الكلمة، انما لكي يزيحها عن معناها دون أن يقف ابداً إلى جانب مؤسسي هذا الفرع المعرفي Discipline أما **جان بيير ريشار** J.P.Richand، وبعد ان رفض الإنتقال من الأحاسيس Sensations إلى اي شيء آخر غير الوعي، يستخدم في كتابيه «**بروست والعالم المحسوس**» «**وقراءات صغيرة**» Micrrolectvres، مفاهيم تحليلية نفسية مترابطة مع بعضها بعضاً دون ان يدمجها في منظومة معينة. اخيراً فان النقد الأسطوري Mythocritique يمتح من تراث جمعي غالباً غير زمني بعيداً عن تاريخ الوعي الفردي. ونحن لانزعم اعادة صنع تاريخ التحليل النفسي المطبق على الأدب، بعدما قام به الأخرون مثل (**ان كلانسيية** A.clancier في كتابها **التحليل النفسي والنقد الأدبي** منشورات Privat عام ١٩٧٣ **وماكس ميلنر** Milner في كتابه: **فرويد وتاويل الأدب** ومنشورات عام ١٩٨٠؛ وجان بلمان- نويل J.BELLEMIN- NOÉL في كتابه: **التحليل النفسي والأدب** منشورات PUF عام ١٩٧٨)، بل نريد اظهار الوسائل التي يستخدمها النقد الأدبي المستند إلى التحليل النفسي لدراسة الأعمال (الأدبيّة والفنية).

فـرويـد FREUD

اذ نذكـر هنـا، في المقـام الأول، اسم مـؤسـس التـحـليـل النفسي فلكي نبين كيف ان تحليله للاعمال الأدبية انطلق من النقد. فالنصوص بالنسبة له تشكل فرصاً لتطبيق العلم على موضوعات كانت تبدو له بعيدة عنه. اما بالنسبة لنا اذا ما عكسنا المنهج فسنطبق إلى حد ما، الأدب على الخطاب الفرويدي حول الرواية والحكاية والشعر. في كتابه **«حياتي والتحليل النفسي»** يقوم فـرويد بمماهاة العمل مع الأحلام العادية ويعتبره اشباعاً خيالياً لرغبات لاواعية توقظ وتشبع لدى الآخرين نفس الطموحات Aspiration فمكافأة الإغراء Seduction تكمن في المتعة المرتبطة بالأحساس بجمال الشكل.

مع ذلك فان دراسة النصوص الأدبية تحمل عناصر اكثر دقة وتعقيداً ونفاذاً في كتاب (فـرويد): **الهذيان والأحلام في «غـراديـڤـا» لجنسن** JENSEN (١٩٠٧، التـرجـمـة الفرنسية عام ١٩٤٩)، **ودراسات في التحليل النفسي التطبيقي** (١٩٠٦- ١٩٢٣) الترجمة الفرنسية عام ١٩٣٣). واذا كان لكتاب الدعابة في علاقاتها مع اللاوعي (١٩٠٥ الترجمة الفرنسية عام ١٩٣٠) ان يقدم إلى النظرية جانباً فكاهياً فهو لاينطبق ابداً على النصوص الأدبية على الأطلاق واذا هو تضمن دعابات Mots D'esprit تشبه تلك التي ساقها كانط Kant في كتابه CRITIQUE DU JUGEMEMT فانها لاتبعث ابداً على الضحك واول عمل لفرويد مقابل (يقابل) **«غراديڤا لجنسن»** يكمن في كونه يعزل نمطاً من النصوص (مثل) قصة الحلم، ذلك الحلم الذي يعزوه الروائيون إلى شخوصهم الخيالية وإخضاعه للامتحان: الروائيون والشعراء يعرفون في الهواء اشياء كثيرة لايمكن لحكمتنا المدرسية ان تحلم بها.

وهنا ينفتح طريقان فاما ان تكون هناك حالة خاصة «تكون فيها» الأحلام التي يتخيلها الروائي في احد اعماله» (ومن هنا ما طبقه الآخرون على **نرڤال** Nerval وبروست

Proust وبروتون Breton) او مقارنة كافة الأمثلة التي يمكن العثور عليها لدى كافة الكتاب. ونحن نعرف ان فرويد قد اختار الطريق الأول حيث يبدأ بتلخيص الرواية سامحاً لنفسه ببعض التعليقات البسيكيولوجية (الذكريات المكبوتة)، الحقيقة انه لايسعنا فهم التفاصيل إلا من خلال المجموع. وإن تمثيل الحياة النفسية PSYCHOLOGIQUE من قبل الروائي لم تعد تستدعي سوى «المصطلح العلمي لعصرنا». بعد هذا وعبر تخيلات Fantames وهذيانات Delires البطل، يعثر فرويد على «باعثة اللاواعي» وبعد ان يعرض احلام البطل، يعيد وضعها ضمن مجمل القصة Recit ويستند إلى علم الأحلام. بعدئذ يأتي دور التأويل. فنجد فكرة الحلم المستترة كامنة تحت المضمون الظاهر. وهي ليست فكرة واحدة انما نسيج من الأفكار. المهم هو ضم فهم السمات الأساسية للحلم «إلى» دمجه في نسيج القصة» وهناك اكثر من ناقد سينسى هذا المبدأ. لتأويل الحلم ينبغي اذاً «دمجه في المصائر Destinees النفسية للبطل»، وذلك بالكشف عن ادق التفاصيل الممكنة المتعلقة بالحياة الخارجية والداخلية للحالم» عبر القصة. وحينما نفتقر إلى هذه التفاصيل، فلا طائل من ادعاء القدرة على تأويل الحلم. كل جزء من مضمون الحلم، وكل وحدة حلمية ONIRIQUE تشتق في الحقيقة من انطباعات وذكريات وتداعيات حرة من قبل الحالم. وربما يؤول الحلم، حتى لو كان متراكباً مع أحلام سابقة لأننا نكون قد ازلنا الغموض بين الهذيان والحقيقة. الروائي والمحلل فَهما ايضاً اللاوعي INCONSCIENT كما يقول فرويد: اذ يكفي ان» يركز الفنان انتباهه على لاوعي ذاته ويصغي إلى جميع الأفتراضات ويعطيها التعبير الفني، عوضاً عن كبتها عن طريق النقد الواعي. ويتعلم من داخل ذاته ما نتعلمه نحن من الأخرين. وتفسير الحلم يعني ان نعثر فيه على قوانين اللاوعي التي أدخلها الكاتب بفضل «سماحة ذكائه». وبعد مضي خمس سنوات يحدد فرويد ان التحليل النفسي

يسعى إلى «معرفة خلفية الأنطباعات والذكريات الشخصية التي استند اليها الكاتب لبناء عمله» وهذا يعني اننا ننتقل من النص إلى السيرة الذاتية Biograhie ومن الشخصية إلى الكاتب.

ان **غراديفا** تعيد وضع قصة الحلم في بنية الكتاب. وبعض المقالات المجموعة في **دراسات في التحليل النفسي التطبيقي** تقود إلى التساؤل عما اذا كان النقد التحليلي النفسي قادراً على ايضاح جوانب اخرى من العمل «ان الأبداع الأدبي وحلم اليقظة (١٩٠٨) يطرحان قضية اصل الموضوعات والأنفعالات التي يثيرها فينا.

ويؤكد فرويد بان العالم الشعري هو عالم غير واقعي، وهو نتيجة لعبة التقنية الفنية تثير الأستمتاع بأشياء Objets لاتكون سبباً في نشوئها لو كانت حقيقية. وهناك انفعالات كثيرة، مرهقة بحد ذاتها من شأنها ان تصبح مصدر متعة بالنسبة للسامع او المتفرج». وهنا نترك قصة الحلم في داخل العمل، وتوسيع النظرية لتشمل مجموع التخيلات Fantasmes ويكفي التذكير بان لهذه التخيلات قصة (تاريخاً لان الرغبة تعرف كيف تستغل الفرصة التي يتيحها الحاضر لكي ترسم صورة لمستقبل يكون نموذجاً للماضي» وحلم اليقضة الحامل للتخيلات يجد نفسه في الأبداع الروائي: فالبطل المنيع (المحصن) والحب الذي يثيره، المساعدون الذين يلتقي بهم والأعداء الذين يواجههم يشكلون جميعاً. «عناصر ضرورية للحلم الليلي» ومع ذلك فإن الأعمال التي تبتعد عن هذا النموذج ترتبط به عن طريق سلسلة من (التحولات) المستمرة». عندئذ يلجأ فرويد إلى تحليل تقني للرواية البسيكولوجيّة التي تتعلق خصوصيتها بانقسام (انا) الكاتب إلى أنوات جزئية Moi PARTIELS فمختلف الأبطال يجسدون اتجاهات الحياة النفسية المختلفة للروائي، واذا كان البطل في روايات اخرى، مجرد شاهد فإنه يكون كذلك في بعض الأحلام.

فاذا قبل مبدأ مماثلة Assimilation الإبداع الأدبي بحلم اليقظة فان فرويد يقترح العودة إلى العلاقات القائمة بين الحياة وبين العمل (الأدبي او الفني). لكن هذا الأقتراح سيكون مبتذلاً بل مخيباً للآمال اذا لم يخضع إلى فرضيات جديدة اي إلى ازمنة الرغبة الثلاثة ذات العلاقة مع الاستيهام Fantasme: «الحدث الشديد والآني يوقظ عند المبدع ذكرى حدثٍ اقدم منه، يعود في اغلب الأحيان إلى مرحلة الطفولة، ومن هذا الحدث البدائي تنبثق الرغبة التي تجد تحققها في العمل الأدبي. وفي العمل نفسه يمكننا التعرف على عناصر كثيرة من الإنطباع الحالي أكثر مما نتعرف عليها في الذكرى القديمة» ذلك أن العمل في نهاية المطاف هو تعويض عن لعبة طفولية تعبر عن رغبة امم بأكملها» وعن احلام عريقة في القدم لشباب الأنسانية». ان الأمر لايتعلق بتحليل عميق (كما هو الأمر في غراديفا) بمقدار ما هو برنامج آخر نقطة منه تتضمن دراسة الأثر الواقع على القراء. ان تخيلات الكاتب خلافاً لتخيلات العصابي تمنح المتعة، وتصعد التنافر بفضل التقنية الفنية التي تلجأ إلى وسيلتين هما: المتعة الشكلية (مكافأة الأغراء Prime de sedu-tion، والمتعة التمهيدية Preliminaire، حيث تطلقان متعة عليا منبثقة عن حلقات نفسية Psychiques اعمق بكثير»)، والحجب التي تغطي انانية المبدع. وحينما نتمتع دون تردد باستيهاماتنا فاننا نشفى من بعض التوترات. هذه المقالة تقترح اذاً القيام بدراسة شكلية للعمل (الأدبي او الفني) عبر العلاقات القائمة بين الأشخاص، ومن خلال ذاكرة البطل، وحياة رغباتهم: وعلاقاتهم بالزمن وأخيراً بلعبة الأسلوب. لكن إذا أردنا أن نتساءل عن المؤلف فسنميط اللثام عن شبكة من وساوسه وذكريات طفولته هذا بالأضافة إلى أقنعته التي ستنكشف الواحد تلو الآخر. ومع ذلك فإن أجمل مافي هذه المقالة هي تلك العلاقة التي تقوم، عبر العمل بين إنسانين متحررين.

أما الدراسة التي عنوانها «احدى ذكريات طفولة **غوته** Goethe» (١٩١٧) **فهي** مثال وعنصر من عناصر هذه المنظومة وهذه السلسلة. **في خيال وحقيقة غوته**، يقوم فرويد بعزل مرحلة واحدة من «ذكريات الطفولة البعيدة» للمؤلف. ففي عمر الرابعة، على أبعد تقدير، كان الطفل يتسلى بكسر الصحون، وكان يشجعه على ذلك اخوته الثلاثة وجيرانه. قبل ظهور التحليل النفسي، كان يمكن لحادثة من هذا النوع أن تُقرأ بشكل عابر. إذاً، الناقد يعتبر أن كل ذكرى ترجع إلى سن الطفولة هي حدث أساسي وبما أن شكل هذا الحدث يومي بعدم الأهمية فلابدّ من اللجوء إلى التأويل أي ربط هذا الحدث بأحداث أخرى هامة لاتشكل تلك الذكريات سوى «شاشة» لها، أو أن الناقد يُحلّ مضامين أخرى محل هذه الذكرى. وقد التقى فرويد بمريض قام، بعد ولادة أخيه وغيرته منه، بأعمال عدوانية مثل رمي الصحون من النافذة. وقد كان لجوته أخ يصغره بثلاث سنوات مات في السادسة من عمره. وعلى هذا فقد قام الطفل بانجاز «فعل سحري».

وقد رأى غوته تفسيراً لسلوكه من خلال سلوك مرضى فرويد، فموت شقيقه الأصغر حرر فيه الكاتب الذي عبر عن غضبه في البداية عن طريق رمي الصحون (التي يرمز ثقلها إلى الأم الحامل): «عندئذ، كأن غوته كان يقول: «أنا طفل السعادة فضلني القدر، والحظ وفّر لي الحياة مع أني جئت إلى هذا العالم على أني ميت. لكن الحظ أخرج أخي بشكل لم أتمكن معه من مقاسمته حب أمنا». وقد ظل غوته ابن أمه «المفضل» واحتفظ طيلة حياته «بشعور بالفخر» و«يقين بالنجاح». إن سيرة غوته الذاتية وتاريخ انتصاراته ترجع جميعها إلى هذه الذكرى الصغيرة.

هناك مقالة أخرى عنوانها «**موضوع الثلاث صندوقات**» (١٩١٣) تبين جيداً وجود بعض «المشاكل» التي تعترض القراءة ينبغي «حلها». وقياساً الى التحليل المتعلق

بغوته نجد هناك عنصراً جديداً هوعنصر التنضيد حيث يتعلق الأمر بمشهدين من مؤلفات شكسبير (الأول مُفرح والثاني مأساوي، أخذ الأول من «**تاجر البندقيّة**» حيث ينبغي على الساعين إلى الزواج من بورسيا Portia أن يختاروا من الصندوقات الثلاث واحدة تحتوي على صورتها. هنا، الصندوقات كما تشير الأحلام ترمز إلى ثلاث نساء، أما المشهد الثاني (المأساوي) فمأخوذ عن الملك **لير وبناته الثلاث**.

ونجد في الأساطير مايشبه ذلك مثل (**باريس*** Paris **وسندريّون*** Cendrillon **وبسيشيه*** Psyche). لماذا ثلاث نساء؟ ولماذا ينبغي اختيار المرأة الأخيرة؟. تشير لغة الأحلام، مثلها مثل لغة الحكايات، إلى أن الأخت الثالثة هي فتاة خرساء تمثل الموت. وعلى هذا فإن الموضوع يتعلق بآلهة القدر المسماة Parques، لكن في **تاجر البندقية وفي الملك لير** تكون الفتاة الثالثة الأحكم والأجمل. ذلك أنه في «الحياة النفسيّة»، هناك أسباب تؤدي إلى استبدال الشيء بنقيضه».

(*) باريس: (من الأساطير اليونانية): الابن الثاني لبريام وإيكوب، وزوج إينون وخاطف هيلين زوجة مينلاس. أخطر بأنه ينبغي عليه تقديم تفاحة لأجمل واحدة من الآلهات الثلاث: هيرا واثينا وافروديت فأعطاها لهذه الأخيرة التي كانت قد وعدته بحب هيلين الأسبارطية ـ وهكذا اختطفها وتسبب في حرب طروادة.

(*) حكاية فتاة اضطهدتها زوجة والدها وكانت محتقرة من قبل شقيقاتها الثلاث تعمل ليلاً نهاراً في المطبخ بالقرب من الموقد. تعطف عليها إحدى الجنيات فتجعلها كالأميرة وتحضرها الى قصر الأمير الذي يتعلق بها ويتزوجها..

(*) بسيشيه: أسطورة فتاة جميلة جداً احبها إيروس وقادها الى قصر كان يزورها فيه وكان قد وعدها بحبه الأبدي اذا هي لم تحاول رؤية وجهه. لكنها لم تفِ بوعدها وذات مرة اغتنمت فرصة نومه فجاءت بمصباح ينير له وجهه غير أنه استيقظ هارباً. وبعد مغامرات تمكنت من العثور عليه. [المترجم]

وقد استبدلت الأسطورة الموت بآلهة الحب. وكذلك فإن الأختيار المعاكس هو اختيار الضرورة وبذلك يعود الشاعر إلى «الأسطورة البدائية». وفي خاتمة رائعة يشرح، فرويد موت كورديليا في حضن لير المحتضر، مجسد الموت، «إذا عكسنا الحالة» فإن «آلهة الموت هي التي تحمل البطل الميت من أرض المعركة». والشقيقات الثلاث يجسدن «المرأة المولّدة والرفيقة والمدمّرة» أو الأشكال الثلاثة التي تظهر فيها صورة الأم خلال الحياة: الأم بحد ذاتها، والمعشوقة التي يختارها العاشق على صورة الأم، وأخيراً الأرض- الأم التي تستعيده مرة أخرى، وهنا تلتقي أمثولة الأسطورة بأمثولة التحليل لأن العلاقة بالأم تنشأ عن تلاقي المرضى، وبالمقابل لسنا بحاجة إلى بذل أي جهة لتحليل الملك لير إذ أن وحدة النص وأسراره قد قنّصتها وسائل خارجية.

أن يضطلع النقد، بالنسبة لفرويد، بوظيفة تأويل (تفسير مقاطع مُلْغِزة من عمل [فني أو أدبي] ليس كل مؤلفات شكسبير إنما مشهدين متناضدين من مسرحه... فلا شيء يبيّن ذلك أكثر من مقالة فرويد الشهيرة «**الغرابة المقلقة**» (١٩١٩) التي تشكل مجازاً للقراءة الفرويدية. لأن النص قد لايستدعي البحث عن المعنى أولاً إذا لم يوقظ فينا بعض الغم. لكن هذا النمط من النصوص (التي تختلف عن النصوص الخيالية) قد أهمله علم الجمال: والدراسة المعجميّة Lexicale المدعومة بالأمثلة والاستشهادات، تسمح بتعريف ماتعنيه عبارة Unheimlich. وقد بحث بعضهم عن أمثلة في حكايات هوفمان («الرجل الرملي» الذي طالما لخص)، وفي روايتهك إكسير الشيطان Elexiredu Diable، في موضوع الأزدواج «Double» (الذي قام بدراسته **أوتو رانك** Otto Rank. عند ذلك قام فرويد بوضع قائمة العوامل التي «تحوّل ماكان مؤلماً فقط إلى غرابة مقلقة مثل: الإحيائية Animisme، والسحر والتعاويذ والأفكار، والعلاقات الخارقة، والعلاقات بالموت، والتكرار اللاإرادي، وعقدة الخصاء Complexe de Castration

إن الشعور بحد ذاته ينتج حينما تمحّى الحدود بين الخيال والواقع في الحياة كما في النصوص. لكن «الغرابة المقلقة» أغنى بكثير في النصوص عمّا هي عليه في الحياة لأن «مجال الخيال» مُعفى من «تجربة الواقع». أمابالنسبة لذلك الشعور الذي يبديه القارئ «فإنه ينشأ في الحياةالواقعية حينما تنتعش العقد الطفولية المكبوتة بانطباع خارجي معيّن، أو حينما تبدو القناعات البدائية المصعّدة وكأنها أكيدة». وهذا الشعور يكون مقلقاً في الخيال كما هو مقلق في الحياة. الألم، الصفحة الأصل، تلك هي الحركة تغذيها ثقافة واسعة. ثقافة أدبية أيضاً [ناجمة] عن القراءة الفرويدية.

وبعد المعلم، [فرويد] اهتم عدد كبير من المحللين النفسانيين الذين لم يكونوا أبداً نقاداً أدبيين، بالأدب مثل **لاكان** الـذي درس **باتاي وكلوديل وغوته وهيجو وجويس وموليير وباسكال وبلوت** Plaute، **وشكسبير وويدكنيد** Wedekind، كما عالجوا في نصوص كبيرة: **بو وديرا** Duras **وجيد** (انظر بيبلوغرافيا **مارتيني، لاكان** منشورات **بلفون** (ص ٢٧٥– ٢٩٧).

شارل بودوان Ch. Baudoin

قبل عام ١٩٣٠ لم تعرف اللغة الفرنسية سوى دراسة جاك ريفيير حول بروست وفرويد وعنوانها «بعض التقدم في دراسة القلب الإنساني» بهدف تطبيق التحليل النفسي على النقد الأدبي. مع ذلك، في عام ١٩٢٩ نشر شارل بودوان كتابه «التحليل النفسي للفن. ومن أعماله الغزيرة نذكر أيضاً: **الرمز عند فيرهرن** VerHerne، دراسة **في التحليل النفسي للفن** (١٩٢٤)، **التحليل النفسي لفيكتور هوغو** (١٩٣٤) **وانتصار البطل** (١٩٥٢). **والتحليل النفسي للفن**[1] بهدف «البحث عن

(١) نشير الى أنه مُهدى إلى فرويد.

العلاقات التي يقيمها الفن مع العقد الشخصيّة أو البدائية سواء لدى الفنان المبدع أو لدى متأمل العمل» وينقسم إلى ثلاثة أجزاء الأول مكرّس للإبداع، والثاني للتأمل والثالث لوظائف الفن. ويعثر بودوان في أفكار Motifs الأسطورة عن «العقد البدائية» مستوحياً ذلك من أعمال **فرويد**

وأبراهام ABRAHAM **ورانك** Rank **ويونغ** Jung، يقول: «الأسطورة هي المضمون الظاهر لحلم واسع قد تكوّن العقد البدائية مضمونه المستتر». وبعد أن يعرض نظريات فرويد، يقف المؤلف عند عقدة أوديب في الفن فيجدها في فكرة الأب - الظالم (**دون كارلوس وغيّوم تِل لشيلر** Schiller وفكرة الأخوة الأعداء في «**بريتانيكوس**». صحيح أن شيلر لم يكن له أخ إنما كان متعلقاً بشقيقته وهكذا «ينتقل حب الأم إلى الأخت وبموازة ذلك، يتحول العداء إزاء الأب في بعض الأعمال التخيليّة، إلى الأخ المُتَخيَّل». كما يقوم بودوان بتلخيص كتاب جونز Jones «**هملت وأوديب**» (وقد تحدثنا عنه حينما تعرضنا لستار روبنسكي): وقد سمح هذا الكتاب باستكمال تأويلات المختصين بأعمال شكسبير من خلال قراءته لعقدة أوديب في المسرحية المشار إليها. وفيها يتحلل الوجه الأبوي، كما في أساطير عدة، إلى وجهين (وجه الأب ووجه الظالم) أو إلى ثلاثة وجوه (إذا إضفنا **بولونيوس**، وهو أمر يفسر اغتياله من قبل هملت). وأخيراً نحن نعلم بأن هملت قريب من موت **شكسبير**. والتحليل نفسه ينطبق على **ماكبث** قاتل **داناكان**، ويلتقي **بودوان** مع **رانك** أيضاً. إذ يصور **دون جوان** (الذي لايشكل **ليبوريللو** سوى بديلاً له) على أنه خاضع لفكرة عقدة الذنب،التي لها جذور أوديبيّة يؤكدها انتقام الآمر Commandeur مع ذلك، فإن مايتضح «ليس عقدة أوديب بحد ذاتها إنما بعض الحالات المشتقة عنها وهي حالات شخصيّة جداً، وإذا لم نأخذ هذه الحقيقة بعين الأعتبار فإن كافة التفسيرات تصبح رتيبة وسنصل سريعاً إلى القول «بأن آلاف الأعمال تعبر في عمقها عن نفس الشيء (أي عن عقدة أوديب).

بعد ذلك يقوم بودوان بمعالجة النرجسيّة (يدعوها بالـ Narcisme) التي تتضمن العودة إلى حضن الأم. يقول شليجل Schlegel « كل شاعر هو نرجسي يتلذذ بحب ذاته. ومثال تولستوي يوضح ذلك. في ذكرياته الأولى، حيث يكتشف جسده ويتعارض مع العالم الخارجي بصرخاته التي « تلخص الشخصيّة بمجملها ». إن نرجسيّة تولستوي ذات طابع مزدوج لأنه يحب ذاته ويكرهها بالتناوب، وهو يتردد بين « الأنا » و« مثال الأنا » IDEAL DU MOI. وهناك عدد كبير من شخصيات تولستوي تتصنف بهذه السمات التي تعود إلى المؤلف وتفصل بشكل خاص، الحب بين الشهوانية والمحبة- التي هي محبة للذات- ومن هنا عجز أبطال تولستوي- خصوصاً أولئك الذين أسقطهم بشكل واسع جداً عن تحليل مشاعر الحب لديهم دون أن يستنتجوا بأن الأمر ليس سوى خداع ذاتي وهذا يذكرنا **بسوناتا إلى كروتزر** Sonata à kreutzer الرائعة. وحتى الأعتقاد بالقوة المطلقة للفكر التي تتسم بها إيديولوجيات الروايات (في الفعل السببي للأفكار)، هو اعتقاد يعود إلى النرجسية، وعدوانية البطل تنقلب على الروائي الذي يقوم بتعذيب نفسه «ومن هنا نشوء الأزمات المأساوية الأخلاقية والتصعيدات العاطفيّة».

ان تحليل بودوان يسمح إذاً بفهم سيكولوجية وسلوك أبطال تولستوي، كما يسمح أيضاً (تبعاً لرأي رانك) بفهم المؤلفات العديدة التي تعالج موضوع البديل (الأزدواج) كما هو الحال في كتابات (ميسيه Musset وأندرسن، وهوفمان وجان بول، وروايلد وموباسان وبو Poe ودوستويفسكي) حيث يشترك البديل بأفكار تقليدية حول النرجسيّة مثل فكرة المرآة والخوف من الشيخوخة، والبطل المضطهد من قبل بديله Double والكتّاب الذين اختاروا هذا الموضوع عانوا في حياتهم من الهذيان وانفصام الشخصيّة والعصاب وأحياناً من الأختلال العقلي. ذلك لأن «المكوّن المعادي» للنرجسيّة «يُسقَطُ على البديل» ويمنحه «هذا الطابع المؤلم والمخيف».

وكما هو الأمر عند فرويد، فإن التحليل النفسي أتاح لبودوان ورانك امكانية فهم بعض الصعوبات التي تكتنف المعنى في النصوص وأمكانية تقليصها. لكن النرجسية تتحد عند الفنان مع الأنطواء الذاتي Introversion ومع «مكونات سلبية» أخرى تشكل «عقدة الأعتكاف». وهكذا يمكن للفن أن يتصاهر مع النكوص العصابي المرضي الخطير» ومع أكبر الطموحات الإنسانية صحةً: الحالة الجمالية تشكل «توازناً ثميناً وغير مستقر».

ترتبط النرجسيّة بحب الأستعراض «وبعقدة الإدهاش» كما هو الأمر عند تولستوي أو روسّوه: إن موضوع العُري -أو الزينة الفاخرة- يعني أن الأول يترجم الكتب والرغبة في لفت نظر الأخرين ومن هنا مصدر العقوبات كما في (اوديب واوريون Orion، وموضوع الرؤية المحظورة كما في (اوريديس Eurydice و بسيشيه Psyche). الأظهار والأخفاء عن طريق الكبت يرتبطان ببعضهما بعضاً كارتباط المعرفة بالرؤية (كما في تحليل فرويد لليوناردافنتشي). ولكي نفهم عقدة الأدهاش» يقوم بودوان بتحليل «وعي ڤيكتور هوغو V.Hugo في Legende des siecles **اسطورة العصور**.

ودراسة هذه القصيدة ذات الطابع الخاص، تقوم على دراسة الرموز من خلال مجمل اعمال فيكتور هوغو -وهي دراسة سيقوم المؤلف بنشرها فيما بعد- «لأنه ينبغي على المحلل ان ينظر إلى عمل الفنان باعتباره عضوية حية. حيث يكون الجزء مرتبطاً بالمجموع ولايتضح إلاّ به. والتحليل العميق للقصيدة لايتم الأ بتحليل اعمال الشاعر كلها، ويقوم المنهج على تحليل كوكبة من الأفكار فاذا كان قتل الأخ لاخيه» هو الموضوع المركزي للقصيدة، فانه يرتبط بعقدة هامة عند هوغو، الذي كان يتنافس بشدة مع اشقائه وشقيقاته في السنوات الأولى من حياته. وهذا التنافس المكبوت فيما بعد، ترك عند الشاعر «اثار لا واعية عميقة» والوحوش

الهيغولية Hugoliens (نسبة إلى هوغر) مثل (**هان الأيسلندي** وكاسيمودو) تعكس صورة الطفل المشوه والذي يخاف من الحياة. ونجد غيرة هوغر من اخوته في عدد كبير من القصائد، ومن هنا الشعور بعقدة الذنب الواضح في «الوعي» وهو شعور يرتبط بفكرتين هامتين هما «فكرة المطاردة» «وفكرة العين».

فكرة المطاردة المحملة بشحنة قوية من الكمون العاطفي» نجدها في عدة قصائد مثل (Aigle Du Casque وملك غاليس الصغير» «وقاتل ابيه» من مجموعة **اسطورة العصور**). وترتبط الفكرة بالعقدة الأبوية والأخوية في نفس الوقت، وهي عقدة متناقضة بالتأكيد (من هنا الحاجة إلى التضاد Antithese) وتحيل غالباً إلى نابليون. ان المكون السلبي للشعور سيتركز على نابوليون الثالث، حيث يعثر هوغر على السعادة اثناء هروبه ويكرر بذلك نموذج شاتوبريان. وهروب قابيل يعبر عن الهروب امام الأب وعن العقاب الذاتي اللاواعي اما فيما يتعلق برمز العين فنحن نعرف مدى اهمية هذا الموضوع بالنسبة لهيغو. فذكرياته الأولى ترتبط بالنظر وبالأستعراض. وهي تنتج «منظومة من الأفكار المترافقة، بشكل منتظم، مع الشعور بالذنب والألم»: والمكون السلبي يتسامى في المسرح وفي الشعرية الذاتيّة، أما المكوّن الايجابي فيتسامى في الخيال المرئي من ناحية، وفي القلق الميتافزيقي من ناحية أخرى، وارادة القوة التي تعوض» عقد النقص البدائية» تمتزج بالغريزة المرئية المرتبطة بالحياة الجنسية الطفليّة وبالفضول المحظور» وترتبط بالمعرفة. والمعرفة والقوة هما سمتان من سمات العين.

ويعثر بودوان على هذه السمات في عدة استشهادات يطبعها في الحالتين، الشعور بالذنب، وبالعقاب (العين ترتبط بالثأر Talion). وهكذا فان تحليل القصيدة قد انطوى على ربط الأفكار الرئيسية في القصيدة مع بعضها بعضاً ثم

ترجمتها، والعثور على العقد الأولية (الأصلية) الكامنة تحت الموضوعية، وفي لاوعي الشاعر الذي لايرتبط شعوره بالذنب «بخطيئة حقيقية» فمن وجهة نظر الأنا الأعلى Surmoi، فان الغرائز المقموعة تكون جانية تماماً كالأفعال التي تؤدي تلك الغرائز إلى ارتكابها إذا لم تكن مقموعة» نحن نعرف بأن الأنا الأعلى يكون قاسياً بمقدار ما يكون القمع قوياً (...) وهكذا يكون عذاب الضمير عند العصبيين ذوي الميول الوسواسيّة التشكيكيّة اشد منه عند المذنبين الفعليين» ولقد اتاح التسامي Sublimation الفني لهوغو فرصة التخلص من العصاب الوسواسي.

اذاً يكون التحليل النفسي للفن قادراً على اعادة تكوين «اصل العمل» ليس بالرجوع إلى المخطوطات (وهو موضوع اهتمام منهج آخر) انما عن طريق السيرة الذاتية Biographie لأن الأنطباع (الحالي) يحرك عدة عناصر تعود إلى الماضي، حتى لوكان بعيداً وإلى اللاوعي مهما كان عميقاً، وحول هذا الحافز Stimulus المرتبط بالعُقَد تتكون عضوية العمل وعلى التفسير التحليلي النفسي للادب ان يتكون حول هذا التحريض Stimulation. العمل ليس فقط (تعبيراً عن العقد يجيب على حالة راهنة او قريبة ويجهد نفسه بهدف تمثلها) وهو يقيم بينه وبين العقد الموجودة علاقات منسجمة وغير متوقعة» وتحليل بودوان المنصب على القصيدة وعلى الشاعر، في هذه الحالة، يعتبر تحليلاً موفقاً لانه يفلت، كالعمل الفني نفسه، من ابتذال النكوص Regression. الجزء الثاني من هذا الكتاب الهام (يعقده بودوان) للتأمل اي ردة الفعل (اللاواعية) تحت الشعورية Sub-Consciente لدى القارىء الذي ظل النقد يهمله حتى ذلك الوقت. ويقوم المنهج على تداعي الأفكار الذي يكشف عن اللاوعي (اللاشعور) شريطة أن نعرف الشخص الذي يقوم بالإشراك اي القيام بتحليله: فالمريض يستحضر امام العمل الفني عوضاً عن الأستحضار في الحلم» هناك سلسلة من الملاحظات

التي وضعت بوجود الأعمال تقود إلى نتائج: اذ يبدو العمل مبنياً من رموز اختارها المتأمل نفسه، وهو (العمل) بالنسبة للمتأمل يعبّر عن عُقَده الخاصة به الأمر الذي يجعله يعتقد بأنه هو المؤلف أو أنه حلم ذلك. إن القراء، يحققون اتجاهاتهم اللاواعية بواسطة العمل، ويسقطون عليه صراعاتهم بها في ذلك حلولها (ومن هنا مصدر الشعور بالاستمتاع Jouissance).

القضية الأساسيّة هي قضية التواصل بين المؤلف والقارىء «على صعيد اللاوعي» وينتج هذا التواصل بشكل خاص حينما يتضمن العمل «صوراً نمطية لعُقَد بدائية» وبالتالي «مشتركة بينهما» لكن «المتأمل يُسقِطُ أيضاً، في العمل العُقَد والصراعات الشخصيّة التي لاعلاقة لها بتلك التي يعاني منها المؤلف.

وبالتالي فإن هذه الدراسة تشير إلى الصلة بين الفن وبين الحلم: فالعمل «يجعلنا نحلم» بمعنى أنه يجعلنا نشرك الصور بالأفكار، لكن ليس لدرجة أن نغض الطرف عن مصدرها وهو [العمل] «يعطي ويأخذ باستمرار» لأنه يحدد «مجال وعي ضيق». والقارىء مدعو إلى خلط الراحة Détente بالانتباه، الناتجين عن الايحاء «الإيقاع يشكل إحدي الطرق الأكثر وضوحاً لهذا النوع من التنويم المغناطيسي Hypnotisme) وكما في الأحلام، فإن الصور الفنيّة تخضع إلى قانونين أساسيين: قانون **التكثيف** Condensation وقانون **الانتقال** Deplacement. بمعنى أنهما يكثفان من رؤية واحدة، عدة حقائق تشكل عقدة واحدة من جانب، ومن خلال هذا التركيب Syn-these يمكن للعناصر الهامة أن تختفي خلف العناصر الثانوية التي تتلقى التأكيد Accent عوضاً عنها من جانب آخر وذلك تحت تأثير الكبت Refoulement. بعد ذلك يجد التحليل النفسي الفكرة الأرسطيّة القائلة بالتطهير Catharsis أو التسامي (التصعيد) Sublimation كما يدرس «تراكمات» و«تفريغ

شحنات» «المخزون العاطفي» عند الانسان وفي العمل بحد ذاته، إن الفن، على النقيض من الحلم، يُسقط الخيال في الواقع، ويتواصل مع الآخرين «ويجعلنا نخرج من ذواتنا» وكوسيلة للتعبير، فإنه يُصعّد لكن لايواصل.

هذا التحويل Détour عن طريق علم الجمال يوسس النقد. [على اعتبار] أن العمل الفني يبلغ ويعلم اللغة». لكن هل يقوم بإيصال الصور؟ نعم، لكن صور المولف وصور القارىء لاتلتقي مع بعضها بعضاً لأن الاتصال لايكون دائماً كاملاً، وهو لايتم من لاوعي تحتي إلى لاوعي تحتي آخر، لكنه يعود إليه في منطقة «الوعي البدائي، أو الوعي الجمعي» الذي يجد تعبيره في الرموز والأساطير، ويبقى في تلك المنطقة من الوعي التي يهملها التحليل النفسي. لقد أرادت السريالية الوقوف عند المستوى الأول مقدمة «مادة جميلة» ينبغي البحث عن تفسير لها». واللجوء إلى الأسطورة لايشكل علاجاً شافياً إذ لابدّ للمرء من أن يعيشها ويعيد خلقها» بعد أن يعثر عليها في لاوعيه وليس في ثقافته، بشكل يعطي معه نُسغ الأعماق إلى التجريد نفسه. عندئذ يقوم بودوان بتلخيص مسيرة الفنان بقوله: «بعد مضي فترة يكون فيها المُبْدِعُ بعيداً جداً عن التعبير الأمين عن مشاعره الأكثر حميميّة، فإنه يلاقي مقاومة غير متوقعة، ويصل إلى نوع من المأزق حيث لايمكنه الخروج منه إلا بعد أن يعثر على صيغة أكثر فنيهة وأكثر موضوعيّة وشموليّة وعندها يبدو هذا التوضيع Objectivation وكأنه خلاص Delivrance حقيقي». بالمقابل إذا توجب على شيلر Schiller أن يهجر الابداع الشعري خلال أزمة طويلة عاشها، ذلك لأنه تطرق إلى أفكار Motifs «شديدة التعقيد ومغرقة في الذاتية». في الوقت الذي سينجو من الألم الأوديبي في دون كارلوس، عن طريق الأرتفاع إلى مستوى «المأساة السياسيّة ذات المنفعة العامة».

يتألف العمل من رموز تجمع عناصر «بدائية وغريزية وطفليّة» ثم يأخذ عناصر أخرى من الحياة العاطفية الشخصيّة، ويجمع أخيراً عناصر عليا ذات الصفة الأخلاقية Ethique والاجتماعية والفلسفية والدينيّة». وهذا مافعله هوغو في قصيدة «الوعي»، حينما حوّل مخزون مختلف العُقد التي كشف عنها التحليل في ذلك العمل، إلى الفكرة الأخلاقية التي تشكل موضوع Theme القصيدة». إذاً لاينبغي على النقد أن يبحث عن معنى العمل في العُقَد Complexes وحسب إنما أيضاً في التعديلات Derivations والتساميات Sublimations» وإلاّ، فإن كافة الأعمال تُردُّ إلى بعض الأنماط المتشابهة دائماً» كما يشير بودوان بحق (عقدة أوديب، عقدة الخصاء Castration... الخ..) في سيرورة (عملية) الأبداع يجب أن نقرأ الجهد أي أن «الجميل هو المرغوب فيه حينما يكف ربما عن أن يكون موضوعاً للتأمل، ونقول هذا بشيء من الحذر».

في **انتصار البطل**، يقوم بودوان بدراسة ستة عشر ملحمة بهدف التعرف على (السيناريو) البدائي الأسطوري الأصلي، الذي هو مجرد صورة تمثل بيرسه Percée أثناء قتله للتنين لتخليص أندروميد Andromede، وكل استعادة لهذا (السيناريو) تشكل تصعيداً له دون أن نعرف لاوعي الفنان، لكننا نعرف أن «العناصر الشخصيّة» تشكل امتداداً للمعطيات الجماعية. «عند ميلتون Milton الأعمى»، فإن «الفردوس المفقود» نفسه، يشكل كلاً واحداً مع الضوء المفقود». وهكذا ندرى أن القراءة التحليلية النفسيّة المدروسة بشكل دقيق تهيء الطريق أمام مناهج دون أن تفرض خصوصيتها.

شارل مورون والنقد النفسي:

وهذا أيضاً مايعتقده مورون Mauron الذي يبدو وكأنه يستكمل أعمال بودوان (حيث يستشهد به في كتابه: **التحليل النفسي لمالارميه**) Mallarmé. قبل هذا الناقد كان هناك كتاب ماري بونابرت M. Bonaparte الشهير: **ادغار**

بو E. Poe، دراسة **تحليلية نفسية** (١٩٣٣). والدراسة المؤسفة: **فشل بودلير** للافورغ Laforgue (١٩٣١). العمل الأول لمورون، والذي ينبغي أن يحتل المكانة التي يستحقها، يتضمن ثلاثة أجزاء. وقد تميزت المرحلة الأولى بالتردد أو تلمُس الطريق. فبالأضافة إلى كتابيه الجماليين المنشورين في لندن **الجمال والفن والأدب** (١٩٢٧)، **والجماليات وعلم النفس** (١٩٣٥) هناك بعض الأعمال الأولى في التحليل النفسي مثل **مالارميه الغامض** (أعيد نشره في دار كورتي Corti عام ١٩٦٨) «**نرفال والنقد النفسي**» (منشورات دفاتر الجنوب عام ١٩٤٩)، **واللاوعي في مؤلفات وحياة راسين** (١٩٥٧) وEstudi Mistralen (**دراسات ميسترالية**) (**النقد النفسي لأعمال ف. ميسترال** F.Mistral ١٩٥٣)، ومقدمة إلى التحليل النفسي لمالارميه (١٩٥٠، ١٩٦٣، النص الفرنسي صدر عام ١٩٦٨). ثم أصدر مورون بعد ذلك أطروحته الكبرى التي يوضح فيها منهجه وهي: **من الاستعارات الملحّة إلى الأسطورة البشرية**، مقدمة إلى النقد النفسي (بودلير، نرفال، مالارميه، فاليري Valery، كورناي Corneille، موليير) ١٩٦٣. هذه الأعمال التحليلية النفسيّة تبعتها دراسات تطبيقية نحو: **النقد النفسي للجنس الهزلي** (١٩٦٤)، **بودلير الأخير** (١٩٦٤) **شخوص فيكتور هوغو** (ف. هوغو، الأعمال الكاملة، ج٢، نشر النادي الفرنسي للكتاب، ١٩٦٧)، **فيدر** Phedre (١٩٦٨) ومسرح جيرودو Giraudux (١٩٧١).

في كتابه: **مقدمة إلى التحليل النفسي لمالارميه** (ط١ ١٩٥٠ واستكملت عام ١٩٦٨) يطرح أهمية مبدأ ظل مهملاً حتى ذلك الوقت وهو أن مالارميه حينما كان يتيم الأم في الخامسة عشرة من عمره، فقدَ ماريا أخته ذات الثلاثة عشر ربيعاً. هذا الحدث يؤدي إلى تفسير حياة الشاعر وكتاباته، وهنا ينبغي تحديد الدور الذي لعبته هذه الهزّة

العاطفية الأولى، واكتشاف أصدائها ورموزها عنده. ومتابعة خيوط تداعيات أفكاره. وباختصار، دراسة تلك الشبكة المعقدة من المشاعر والتعبيرات التي يشكل موت شقيقته مركزها الوحيد، للوهلة الأولى على الأقل». عند ذلك ينبغي العودة إلى «الجانب التحليلي النفسي». فمن جانب، هناك الصدمة النفسية Traumatisme، ومن جانب آخر انطواء القصائد على «شبكة من الصور الثابتة [...] التي تتكرر من قصيدة إلى أخرى» (الصور التي درسها مورون من وجهة نظر موضوعاتية Thematique في كتابه: **مالارميه الغامض**، طبعة ١٩٤١). وهذه الشبكة من التداعيات (مثل الضفيرة واللهب، مغيب الشمس وانتصار الأجنة والموت) ينبغي أن نميزها عن «الهندسة المستمرة»، التي تختبىء تحت هذا «المعنى المقروء» والتي تنجم عن اللاوعي. إذاً نجد هنا تحليلاً نفسياً بين «المضمون الظاهر» وبين «المضمون المستتر». وهذا مايبحث عنه مورون، إنه منهج التحليل الذي قد يقع بين سانت بوف Sainte - Beuve، ونقد لافورغ La-forgue (حول بودلير) وماري بونابرت (حول بو). وهنا تُطرح فكرة التحليل، حيث تفتقر إلى المسارات التي تقدم للطبيب المعالج عبر عدة سنوات كمية ضخمة من المعلومات. كما تفتقر أيضاً إلى التحويل Transfert. وكما هو الحال بالنسبة لفرويد وبودوان. فإن مورون يعترف إذاً أنه ينبغي الأكتفاء بتأويل المادة الأدبيّة» واستخدام التجربة الطبيّة أو العلمية كالقصيدة أو بعض المعلومات المتعلقة بالسيرة الذاتية. وأخيراً، الناقدالأدبي «لايسعى وراء التشخيص» بتجاوز الأعراض كالمحلّل. ففي النقد الأدبي، «العَرَض» وحده هو الذي يكوّن العمل الفني. وبالتالي فإن المهمة تتلخص في تكوين شبكة من الصور والتداعيات «والمنظومات الأستعارية» ثم اكتشاف «العقد التقليدية» الكامنة تحتها. الرمز يعبر، في نفس الوقت، عن «اللاوعي الأدنى» وعن «الروحانية العليا». وينتهي الكتاب إلى أن «وسواس الأم والأخت الميتتين

لايوضح عمل مالارميه، ولايفسره أيضاً بل يحدده ويثبته من الأسفل». إذا كانت القصائد جميعها مختلفة، فإن الوعي يبقى رتيباً. ومع ذلك، فإن مركز البنية هذا، يدهش ولايمنع من تحرير (انعتاق) الفنان (الذي قد ينتحر نتيجة وساوسه). وهكذا تنطلق القصيدة من «الوسواس إلى الأسلوب» وكلاهما ساكن، غير متحرك وخالد، مروراً بمتغير أو تحول مدة من الزمن أو زمن الجمل. بالتأكيد، الوسواس و«المعنى الواضح» لايفسران كل شيء لكن ما الذي نكسبه لوتجاهلناهما؟ هذه الدراسة التي لاحقت التطورات المالأرميّة من قصيدة إلى أخرى، دون اعتبار العمل كوحدة زمنية (وهو مسعى سيتم الرجوع إليه عبر «**بودلير الأخير**» قد أثّر تأثيراً كبيراً وأنجب، كما يبين ذلك تاريخ النقد في أغلب الأحيان، كتباً لولاه ماوجدت مثل (عايده، وسيليميه وحتى ريشار الذي لو انتقد مورون في أطروحته، لما أعاد بناء كوكبة من الصور).

وفي أكبر كتبه حجماً: **من الأستعارات الملحّة إلى الأسطورة البشرية**، يثبّت شارل مورون منهجه بدقة كبيرة: وكان كتابه: **مالارميه الفامض** قد قدم له العناصر الأولى لكتابه الثاني: **التحليل النفسي لمالارميه**، وبقي عليه اقتراح التوليف Synthése. القول بأن النقد النفسي مستقل عن الفترة وعن النوع الأدبي المعتبرين، يعني شمولية تطبيقه. لكن إذا أعدنا وضعه في جغرافية النقد التي تأخذ بعين الأعتبار محيط الكاتب وتاريخه وشخصيته وتطوره، ولغة العمل، فإن النقد النفسي Psychocritique يقع في القطاع الثاني ويشكل جزءاً منه لأنه يهدف الشخصيّة اللاواعية للكاتب، من ناحية أخرى، فإن النقد الكلاسيكي لايدرس اللاوعي، بينما يقوم التحليل النفسي بدراسة اللاوعي المرضي، والنقد الموضوعاتي Thematique (ريشار وبوليه Poulet) يبحث عن الأنا العميقة لكنه يظل متميزاً عن

التحليل النفسي «وبالنتيجة فإن هذا «الأنا» يظل غامضاً. إن النقد النفسي يعتبر التحليل النفسي علماً ينبغي معرفته واستخدامه، مع أنه يسعى إلى «إشراك الأفكار اللاإرادية الواقعة تحت البنى المرغوبة في النص» مشكّلة بذلك شبكات لامرئية. وهكذا فإن «ضمان علم حقيقي» يسمح بسبر (تقصي) حدود الوعي واللاوعي عن طريق النزول إلى هذا الأخير.

ويكون ترتيب التحليل على النحو التالي: تنضيد النصوص يقود إلى شبكة من التداعيات وتجميع صور ملحّة ولاإرادية، بعد ذلك نبحث، من خلال النص، عن تغيّرات هذه البُنى التي ترسم الأشكال والحالات، بشكل نستخلص معه «الأسطورة الشخصيّة». التي تحيل إلى الشخصيّة اللاواعية للكاتب وإلى حالة دارمية داخلية تتغير باستمرار بفعل العناصر الخارجيّة لكنها تظل ثابتة ويمكن التعرف عليها. أخيراً عن العلاقات المتصلة بحياةالكاتب (لكن الأمر عكسي في كتابه عن مالارميه). المنهج يقترح إذاً توليفاً بين اللغة الواعية واللغة اللاواعية. واللغة تنطوي على عدة أنماط من المنطق كما هوالأمر بالنسبة للناقد نفسه ينتقل من الفرويدية إلى الأدب.

لقد اصطدم النقد النفسي (ويبدو أن لاأحد يستخدم هذه العبارة غير مورون، إذ غالباً ماعاد إلى نفس المسار) بانتقادات نظرية، إذ أخذ عليه جينيت Genette في كتابه Fig-ures ‏(١٩٦٣) علمويته* Scientisme، ويتهمه **دوبروفسكي** Dou-broveski في كتابه: **لماذا النقد الجديد**؟ بتحطيم استقلالية العمل (وهو نقد يمكن توجيهه إلى أي منهج بنيوي) لأن مورون يتعمدالخلط بين مختلف أعمال المؤلف في كتاب

(*) العلموية. مذهب يقرر الاكتفاء بالعلم من حيث قدرته على الذهاب إلى المسائل القصوى الدائرة على المعرفة البشرية (المترجم).

وحيد وتحطيم النوع. لأن مسرح راسين ليس مسرحاً إنما كابوس لراسين Racine، وأخيراً فإنه لايرى في العمل مشروعاً يتجه إلى المستقبل بل هو عودة إلى موضوع وحيد(١).

بقي القول أنه لايحكم على المنهج بالأفتراضات المسبقه فقط إنما أيضاً على تطبيقه. وبالتالي سنبيّن كيفيّة عمل هذا المنهج عبر ثلاثة أمثلة أخذت من هوغو، وراسين وجيرودو. في «شخصيّات فيكتور هوغو» (١٩٦٧) يؤكد مورون وجود ميدان تختلط فيه الرواية بالمسرح وميدان الحلم «تتميّز الدراما الحلميّة عن الدراما الحقيقية في أن الأولى تكون أنويّة Egocentrique وموجّهة عاطفياً.تقودنا هذه الفكرة فوراً إلى دراسة البطل والأنانكي عند هوغو. فالبطل هو الشخصيّة» تتقاطع فيه كافة العلاقات الديناميكيّة (في: الملك يتسلى، ليس فرانسوا الأول بل تريبوليه Triboulet كما رأى فيردي Verdi ذلك) نلجأ إلى تناضد الأبطال (تريبوليه، كاسيمودو، وفروللو Frollo) ثم إلى تناضد الحكايات Fables التي تكشف الاستيهام Fantasme التحتي (الغامض). أما الأنانكي Ananke (أو القدر Fatalite فهو «علاقة البطل بحكم غير قابل للاستئناف أو عفو لايمكن تصوره»، ويحسّ به «كحضور مؤلم» يحيل إلى «واقع غير واعٍ، وملزم مع أنه مخفي، ويتجلى إما عن طريق الإنفعالات (كالغيرة والثأر) أوعن طريق الأسقاط على الآخرين (شخصيّة أو موضوع قدري)، أو، أخيراً، عن طريق الأحلام المعاشه المتأسسة (كالقتل الجماعي المشروع، الأضطهاد والقصاص، التعذيب، أقبية العقاب، الحكم بالإعدام)». وحينما يكون هنا

---

(١) يعتبر موقف بللمان ـ نويل Bellemain,Noel في (الأدب والتحليل النفسي، ١٩٧٨) أكثر دقة وأكثر ملاءمة.

غموض (العناية الآلهية أوالقدر، جافير* على صورة كلب أو ذئب، أو رجل قانون أو مجرم) فهذا يعني تأكيد الأصل متحداً بالفكرالواضح». وبعدها يتابع موررون تكوّن الأستيهام الشخصي عبرالتخيّلات Fictions، حوالي ١٨٣٠، من لوكريس بورجيا** Lucrece Borgia حتى عائلة البيرغراف Burgraves في البؤساء، وعمال البحر، والرجل الذي يضحك نرى أنالمنهج يهتم جداً بالأصل وبالتدرج الزمني، وحتى قام هذا المنهج بتنضيد الأعمال على فترات لاستخلاص بنية مشتركة. وعلى البطل والبطلة أن ينزلا معاً نحوالموت المحقق» رواية «أحدب نوتردام» توحد بين «نظامين من الفكر، الأستيهام والسجلاّت» وننتقل من نوتردام إلى باريس عن طريق المكان والحياة النفسيّة (العنصر الديني والعنصر العلماني): فالبناء يشرف على مصائب الأبطال، الوحيدين أو المعزولين كما لو كان هناك جراح قديمة استيقظت لدى المبدع. ومن عمل إلى آخر نلاحظ أن الشخصيات «تنتظم تبعاً للشكل النفسي الناتج، هو نفسه، عن صراعات قديمة، إن الشكل الأولي لرواية البؤساء قد تكوّن «من الداخل إلى الخارج» انطلاقاً من «حلم مركز وموجّه»: «ومن هذه التوترات الداخلية تتولد الحالات الدراميّة التي تقتضي وجود شخصيّات تقدمها ذكريات المؤلف وكذلك ملاحظاته ومطالعاته» (وهنا يستند موررون إلى دراسات جورنيه Journet وروبير Robert التكوينية Gen- tiques حول المخطوطات). وكان الأستيهام يتجه نحو خاتمة مأساوية، لكن آلية الدفاع ضد الألم قد عكست هذه النهاية السوداوية لتحولها إلى انتصار أو إلى تأليه». فإذا انسحب البطل أو ضحى بنفسه أو كفّر عن ذنبه في عدة أعمال، فذلك

(*) المفتش جافير في رواية البؤساء (م)

(**) لوكريس بورجيا: شقيقة سيزار بورجيا (١٤٨٠- ١٥٦٩). كانت حامية للأدب والفنون والعلوم..

لكي ينقذ زوجين أو أطفالاً من الأنانكي (القدر): الألمان (مثنى ألم) الأساسيان هما «الخوف من الآخر» و«الخوف من الشر». وهذه النتائج التي حصلنا عليها من النص فقط، تقابل مع سيرة هوغو الذاتية، فربما كان هوغو ضحيّة غياب أمه، خلال أربعة عشر شهراً بينما كان في الشهر الثامن من عمره. لقد بين التحليل النفسي، في الحقيقة، أن هذا الغياب، خلال السنة الأولى من عمر الطفل، يمكن أن يسبب أضراراً خطيرة. وكتب مورون قائلاً: إني أعتبر هذه الوقائع هامة لأنها تكفي لتفسير الألم الذهاني أمام القدر المحتوم.» وبعد أن يذكر الأزمات الكبرى في حياة هوغو (المراهقة، موت الأب، ترك أديل Adéle) ينتهي مورون إلى القول: «إني أعتبر هذه الوقائع هامة لأنه قد تكون هذه هي الجدلية التي توحّد الحياة بالأبداع من خلال الحلم». وبمقدار مايمكن أن يعتور الشك هذا الطرح الأخير لكن، هذا الأمر في العمق، ليس بذي أهمية فيما يخص فهم العمل.

ودراسة فيدر Phedre (١٩٦٤- ١٩٦٥، المنشورة عام ١٩٦٨) تفترض «أن الدراما المسرحيّة هي عبارة عن استيهام Fantassme وتتضمن معنى عاطفياً عاناه المؤلف كما عاناه المتفرج». وبالنتيجة فإن المشهد يمثل «فضاءً عقلياً» تدور فيه «دراما نفسيّة» إذ أن «الحالة الدراميّة تمثل حالةنفسية داخلية» كما تمثل بالطبع شيئاً آخر، لكن مايهم مورون الذي لايلفي، مع هذا، أي شكل نقدي آخر، هو جذر العمل في داخل الأنا، وكذلك الأنا اللاواعية. للكشف عن أسطورة راسين Racine الشخصيّة (أواستيهامه) ينبغي اللجوء إلى التنضيد Superposition.

في باجازيه* Bajazet وأندروماك* Andromaque وبريتانيكوس* Britanicus نجد أن البطل المركزي يهرب من «امرأة مُحِبّة للتملك وغيورة ومسترجِلة» ترغب في امتلاك

(*) مسرحيات لراسين (م)

كائن ضعيف، مجرد السلاح وأسير»، وخلف هذه الحالات نجد نفس الأستيهام أي معاقبة الرغبة الغرامية، وأدخل **ميتريدات*** Mithridate عنصراً جديداً هو «عودة الأب» الذي يستولي على حق الحكم والمعاقبة. وعندما يصير الحب «أخلاقياً» ويصير للاستيهام تاريخ. وبنية مسرحية فيدر تصور هاتين الترسيمتين.

والبطلة المكروهة والمذنبة، في نفس الوقت تلتحق بالعشاق المهجورين مثل (هيرميون Hermione). «وهذا هيبوليت Hippolite يبحث عن أريسي Aricie ويطرد فيدر». إذا ترجمنا هذا السلوك نقول بأن الأستيهام هو استيهام «المراهق العاجز عن التخلص من تعلق انقضى». أخيراً، إن الآب الراسيني [نسبة إلى راسين] (بعكس البطل عند كورناي) هو أب خال من الحب والشفقة. هو مجرد أداة عقاب. فهو يعاقب «الأحساس بذنب الحب» «بألم الهجران» وبالموت الفردي (المنعزل). لكن ألم الهجران سابق على الشعور بالأحساس بالذنب «حينما يهجركم الأب [...] فإنه يترككم بدون دفاع أمام أم محبة للتملك، ورثت السلطة. أمٌ نود لو استبدلناها بأم أقل إيلاماً»، أضف إلى ذلك «تأنيب الضمير الذي يسببه الهجران» والذي يفرز العقدة الأوديبية». الأمر الذي لايمنع أبداً أن تتراكب هذه الأسطورة الشخصيّة مع التقاليد الأدبية والأساطير الجماعية.

والمثال الأخير مأخوذ من مسرح جيرودو. حيث يقوم مورون بتشكيل البنى الدراميّة من مسرحية إلى أخرى، مثل الوجوه النسائية النقية والأخرى المشؤومة التي ترتبط بالكذب وبالزنا والبغاء، وتحت هذا العالم المتناغم، يقرأ [مورون] «دراما داخلية» تشكل «قاسماً مشتركاً» بين الترسيمات المرسومة من عمل إلى آخر. ويتطور الأنا

(*) ميتريدات: اسم حمله أكثر من حاكم فارسي (مرزبان) (م).

المنشطر اللامبالي المتوجه نحوالواقع والمَرَضي والمثبت على الأم وعلى الطفولة بشكل يستمر فيه جزء من الشخصيّة باستنكار استبدال العطف الأموي بالأندفاعات اللأخلاقية الغرامية أو العدائية في الجزء الآخر من هذه الشخصية، وَهذاالصراخ الداخلي ليس صراعاً اجتماعياً بل هو صراع نفسي. والدفاع عن «الزوجين النقيين» هو نضال ضدالألم المتصاعد. وهنا أيضاً يشير مورون إلى سمات أدبيّة مستقاة من البُنى، ويبني توليفاً Synthese مناسباً حتى لو احتجّينا على النزول إلى اللاوعي وعلى الفكرة القائلة بأن جيرودو كان «مكبوتاً» بسبب العدوان الهتلري المُجَنَّس Sexualisee لدرجة أن أعماله في تلك الفترة قد انطبعت بطابع «الهروب نحو اللاواقع» كنفي للمعتدي. يمكن لقراءة مورون أن تكون خاصة به (شخصية)، لكنها جديرة بالأنتباه والأحترام بل والعمل على غرارها في بعض الأحيان على الرغم من أن الأستعارات الملحة تفرض نفسها بشكل أوضح من فرضية «الأسطورة الشخصية».

هل يمكن تحليل النص نفسياً؟:

يتساءل جان بيللمان ـ نويل: «هل يمكن قراءة مادة بحث Corpus أدبية بالأستناد إلى فرويد بدون أخذ المؤلف بعين الأعتبار ونسيانه؟ الحقيقة، أننا نرى هنا مستقبل الأبحاث في «علم النفس الأدبي» (**الأدب والتحليل النفسي** ص١٠٢- ١٠٣). وهذا الفرع المعرفي الجديد يسمى «التحليل النفسي النصّي» أو «Textanalyse» ويتساءل بللمان- نويل في مقالته «هل يمكن تحليل حلم سوان* Swan نفسياً؟ «(مجلة Poetique، العدد ٨، ١٩٧١، وأعاد نشرها في كتابه: **نحو لاوعي النص**، منشورات PUF ١٩٧٩) يتساءل إذاً: إذا كنا عاجزين عن تحليل الكاتب أو الشخوص نفسياً،

(*) احدى شخصيات «في البحث عن الزمن الضائع» للكاتب الفرنسي المعروف مارسيل بروست (م)

فماذا بقي لنا اللهم إلاّ «تحليل النص نفسياً؟» وبالتالي فإننا نفترض وجود «لاوعي للنص»، لايختلط بلاوعي الكاتب.

في كتابه «**الحكايات الشعبية واستيهاماتها** (منشورات PUF، ١٩٨٣) يحدد بللمان- نويل أنه يود ملاحظة «كيفية تزين التمثلات **الاستشباحيّة*** Fantasmagoriques في الحكايات الشعبيّة وكيف يتكفل بها القارىء و/أوالمستمع». فيما يخص الحكايات الشعبية لاضير في استبعاد المؤلفين نظراً لعدم معرفتنا بهم. ومثل هذه الدراسة تقوم على طريقتين: الأولى قد تشبه تلك التي انتهينا من دراستها وتنطوي على تطبيق «شبكة مفاهيم وأشكال الفرويدية» على النص.

والمراحل السرديّة هي نوع من تجسيد ترسيمة معروفة. والتخفي أو التنكير المتحكم باختراع تلك المراحل يلجأ إلى عمليات مفهرَسَة. وهذا ماقام به جونز بالنسبة **لهاملت**، ومارسيل موريه M.More وسيمون فيرن S.Viernie بالنسبة لجول فيرن Verne، وهو ماطبقه فرويد، قبل الآخرين، على **غراديفا جنسن**. لكن الناقد يلاحظ بأنه ماعاد هنالك أي شيء نستفيد منه لأن الفرويدية لم تعد بحاجة إلى هذا النموذج من التفسيرات، لما أصابها من غنى في أدواتها. ويحتج الأدباء على ذلك بقولهم أنهم قادرون على اكتشاف نفس الأسرار الصغيرة كعقدة أوديب والنرجسية والانحرافات. وهنا نأتي إلى الطريقة الثانية أي إلى «التحليل النفسي للنص» الذي يسعى إلى «ابراز رغبة فريدة ولاواعية في نص فريد». وفرادة القارىء نجدها في كل نص، وهي مانسعى للوصول إليه.

إن مايجعل هذا النمط من التحليل ممكناً هو أن الرسالة التي تفترض وجود مرسل ومتلقي حتى لو كان أحدهما «غائباً أو غُفلاً» فيمكننا بلوغ المعنى من جانب

واحد». وسيصل الناقد إلى آثار حقيقة التنظيم اللاواعي الذي يحرك النص، لأنه يستنفر من أجل هذا الغرض تنظيمه اللاواعي، «والآلية التي يستند إليها كل شيء هي قوة الملفوظية Enonciation التي تخترق الملفوظ (كالتيارالكهربائي). في النص صوت يخاطبني قائلاً «أترى، أنت، هنا» [وهذا يعني] أنّ رغبة الشخصيات هي رغبة القارىء. الحقيقة. ان القراءة «التحليليّة النفسيّة للنص» تضم المنهجين: فهي تفك رموزالحكايات وفق أشكال، ثم يأتي الأرتباط **الإرجاعي** Referentiel ليتكفل بالتأويلات التفصيلية بشكل موجّه. لتكن حكاية: «**الجميلة النائمة في الغابة** تسمح لنا بقول كل شيء: المغزل والجرح والنوم، العجوز، الجنية المنسيّة فنقول: خصاء، جشع الرغبة الأبوية، القضيب الخيالي للأم،... الخ. لكن يبقى علينا أخذ الحكاية ضمن بناء عام. وهذا مايقوم به بللمان- نويل بعد مائة صفحة، وهو هنا يعارض **التحليل النفسي لحكايا الجنيّات** (The use of enchantement) الذي قام به بيتلهايم -Bet telheim حيث ينتقد تأويله التربوي. بالنسبة للفرويديين الأوروبيين فإنها (أي الحكايات) تتيح للأطفال إمكانية «الاستيهام بهدف المتعة». لكن مايراه بيللمان ـ نويل في الحكاية هو، أميرة «لم تخرج من هذا الوضع الغامض حيث تتكون **النفسيّة** Psychee [...] ونحن تماماً بين الأنصهار بالجسد الأمومي للحياة داخل الرحم ومجيء النرجسيّة المرتبطة بتجربة المرأة وبين ألوانها المتهمة باقتراف المحرّمات». عندها نكتشف «متعة العضو» و«حكم القديم» -in starce archaiqpe، عاثرين في أنفسنا على «عقدة ذنب نرجسية قديمة» والخلاصة، يريد الناقد أن يكون مستعداً «للقوة التي تولد **الاستيهام** للأعمال التي نحللها مروراً «بالأريكة» Divan حيث يقرأ في «المقعد» وحيث «يعيد صياغة قراءته» ومايتبقى من الرغبة الأولية يظل في تفاصيل التحليل.

في ميدان التحليل النفسي المحدود في النص ينبغي أن نشير إلى أعمال **مارت روبير** Marthe Robert وأهم كتبها وأكثرها اكتمالاً يبدو أنه: **رواية الأصول وأصول الرواية*** منشورات غراسّيه Grasset ١٩٧٢، وأعيد نشره في سلسلة Tel ١٩٧٧) هذا بالأضافة إلى كتاباتها الأخرى حول فرويد وكافكا، وفي هذا الكتاب نرى كيف أن التحليل النفسي الفرويدي يمكنه توضيح ليس عمل واحد فقط، بل مجموعة كبيرة من النصوص التي تشكل نوعاً أدبياً معيناً، دون أخذ اعتبار وعي الروائي أو الروائيين (وسنرى، من ناحية أخرى، صعوبة تقصي هذاالعمل باعتبار أن الدراسة تركزت على Defoe **وسيرفانتيس** Cervantes) والتحليل كله ينطلق من اكتشاف فرويد الذي عرضه في: **الرواية العائلية للعصابيين** (نشر عام ١٩٠٩، مع أنه أشار إليه منذ عام ١٨٩٧). وهذا الأكتشاف يقول بوجود «شكل من الخيال الأولي الواعي عند الطفل واللاواعي عند البالغ العادي، ويكون شديداً في بعض حالات العصاب» وتتضمن بنيته دائماً نفس الديكور ونفس الشخصيات ويعالج نفس الموضوع كما يرتبط «بمبدأ الخيال نفسه». بعد أن يخيب أمل الطفل في أبويه اللذين أحبهما (عبدهما) في البداية، لكنه يطرد من هذا الفردوس، وهنا يعتبر نفسه كما لو كان «لقيطاً أو مُتبنّى»: بما أنه فقد أبويه المثاليين، يحس الطفل وكأنه مهمل من قبلْ أبويه العاميين. عندها يكون الطفل «وحيداً أمام زوجين متناقضين يجمعهما نفس الأحترام ونفس الشعور». إن اكتشاف الجنسيّة Sexualite تسمح في

(*) ترجمه إلى العربية: وجيه اسعد، وراجعه انطون مقدسي، وصدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام ١٩٨٧

مرحلة ثانية، للطفل بألا يخرّف سوى حول الأب ذلك الملك الخيالي، وتبقى الأم العاميّة قريبة منه. المرحلة الأولى هي مرحلة الطفل «اللقيط» أماالثانية فهي مرحلة الطفل «الهجين». وهذا السيناريو يتيح إمكانية تحديد مجموع الروايات لأنه يكشف عن «الأصل النفسي للنوع». وبالتالي، فإن الرواية تصوّر استيهاماً يأخذ شكل الأغنية العاطفيّة Romance حيث يستخرج موضوعاته مثل موضوع الحرية بمختلف أشكالها. وهذا السيناريو يريد أن «يظهر حقيقياً» وكذلك الأنسحاب من عالمٍ مخيّب للآمال كما يسعى إلى التقليد أوالتصنّع. وهو يعرض بطلين: دون كيشوت الذي يحلم كطفل لقيط ليس له نفس العمر النفسي الذي لروبنسون ابن الزنا الذي يغيّر العالم «وهنا، كما تكتب مارت روبير، يكمن الخط الفاصل بين التيارين الكبيرين اللذين يمكن للرواية اتباعهما واتبعتهما فعلاً عبر تاريخها الطويل، لأنه، إذا شئنا التحدث بدقة، ليس هناك سوى شكلين لصناعة الرواية: شكل ابن الزنا (الهجين) الواقعي الذي يظاهرالعالم عن طريق مواجهته بشكل مباشر، وشكل الطفل اللقيط الذي يتجنب من المعركة إما عن طريق الهروب أو اظهار الأستياء» بسبب افتقاره للمعرفة أو لوسائل الفعل.

الواقع أن الأمر يتعلق «بوجهتي نظر» حول تاريخ الرواية. وقد تتناوبان في عمل واحد لنفس المؤلف. لكن فيما يتعلق «بالأساسي» فإن الكاتب الملتزم بالعالم يأخذ من «الهجين الأوديبي»، أما الذي يخلق عالماً جديداً فيترك الصوت للطفل اللقيط. في المجموعة الأولى تصنف، مارت روبير، بلزاك، هوغو، سو Sue، تولستوي، دستويفسكي،

بروست وفدولكز وديكنز، أما في المجموعة الثانية فتضع: سيرفانتس، سيرانو دوبرجراك، هوفمان، جان بول، نوفاليس، كافكا وميللفيل. من ناحية فإن الروائي «يقلد الله» ومن ناحية أخرى يكون «هو الله بعينه». وانطلاقاً من هذا النموذج الفرويدي تقوم مارت روبير بقراءة النصوص وحكايا الجنيات، والمؤلفات الرومانتيكية الألمانية، وقصر كافكا «ذلك البلد الذي لااسم له والفردوس المفقود». بعد ذلك تتطرق إلى روبنسون كريوزيه R.Cruose ودون كيشوت، اللذين يقعان قلب التحليل وكذلك «روبينسونيات ودونكيشوتيات «المقلدين»، وستقع الرواية المعاصرة كلها ضمن جدلية «نعم» للعالم و«لا» للواقع الذي هو بالنسبة للعمل المؤثر ليس مصدر جمهرة من الأفكار الجديدة فحسب بل هو توتر للإبداع». إذاً تحليل مارت روبير لم يتجه، في أية لحظة، إلى لاوعي بلزاك أو كافكا: وهي تجد في المجموعة البلزاكيّة «الهجين» الفرويدي الذي تتقصى مساره في مجمل تفاصيل الكوميديا الإنسانية. وفي المقابل، وبخصوص فرويد، تعود إلى نصوص أخرى لفرويد. فتلاقي أثر «المشهد الأولي» في: مذكرات مجنون وهو مايكمّل «الرواية العائلية». أخيراً، قراءة النص بالنسبة لمارت روبير تعني استخلاص تصنيف فرويدي يجعل معرفة السيرة الذاتية عديمة المنفعة.

التحليل النفسي للمؤلف:

مع ذلك، حتى مارت روبير نفسها لم تفلت من مقاومة الرغبة في تحليل فلوبير نفسياً، ولو كان ذلك من خلال بعض الملاحظات، متجاوزة بذلك رواياته. ونفهم الأمر أكثر إذا ماعرفنا أن بعضهم أراد كتابة سير ذاتية تحليلية نفسية أو Psychobiographies وبعد دراسة ماري بونابرت عن بو Poe، وشباب أندريه جيد لجان دولاي Delay (غاليمار، ١٩٥٦)

وهولدرلين ومسألة الأب لجان لابلانش (Puf، ١٩٦١)، بعدها يأتي دومينيك فرناندز D.Fernandez في دراسته: **الشجرة حتى الجذور** والتحليل النفسي والأبداع (غراسّيه ١٩٧٢) ليقترح منهجاً[1] وثلاثة أمثلة (ميكل آنج، موزار، بروست) وفيما بعد قام بتطبيق منهجه على أينشتاين. وهذا يعني أن كافة الفنانين يخضعون إلى المنهج (مورون نفسه ترك دراسات حول فان غوغ Van Gogh وكما أوضح فرويد بخصوص ليوناردوفينشي وستيريا E.Sterba حول بيتهوفن. والهدف المقترح هو «وضع اليد على البواعث اللاواعيّة لعملية الإبداع» و«التعرف على التضامن العميق الذي يوحّد حياة الإنسان بإنتاجه الفني». الكتب «تخرج من التجربة الطفلية». ويقوم كاتب السيرة النفسيّة بدراسة نتائج الصدمة Trauma الطفلية. لكن الحياة والعمل (الفني أو الأدبي) ينشآن عن مصدر لا واعٍ مشترك بينهما، وكتابه السيرة الذاتية النفسيّة هي «دراسة الفعل المتبادل بين الإنسان والعمل ووحدتهما المدركة في بواعثها اللاواعية».. نحن ننطلق إذاً، من مرحلة الطفولة، وليس من سن الرشد كما ظن سانت- بوف، ومن العمل وليس فقط من مضمونه الظاهر والمستتر، نحن ننطلق من أشكاله (النوع الأدبي والمفردات). هكذا نكتشف لدى بافيز Pavese «عصاب الفشل والعقاب الذاتي» كمبدأ أساسي. كما يقوم فرناديز بدراسة أصل الشذوذ الجنسي عند جوليان غرين Julien Green (وهو شذوذ يشوهه في سيرته الذاتية). ولم يعد المقياس هو «العمل على شاكلة الإنسان» بل» «العمل على شاكلة

---

(١) للإطلاع على نقد هذا المنهج انظر بيلمان- نويل: **التحليل النفسي والأدب**، ص ٩٠- ٩٣ Clancier، مرجع مذكور سابقاً وحول تطبيق هذا المنهج على بروست انظر كتابنا: **بروست** منشورات **بلفون**، ١٩٨٣ ص١٩٢- ١٩٤. ويتضمن هذا الكتاب (ص ١٩١- ١٩٨) محصلة الدراسات التحليلية النفسية المطبقة على مؤلف في البحث عن الزمن الضائع (المؤلف)

الطفل». الحياة والعمل هما بناءان لاحقان شُيِّدا ليكونا ملاذاً بهدف تحويل وطرد حالة طفلية لم يتم تصعيدها بشكل كامل». والظروف الذاتيّة تحل محل التداعيات الحرة في العلاج التحليلي، وعلى غرار دولاي، يظن فرناندز أن الكتابة هي نوع من «العلاج» بسبب حدوث عملية نقل Transfert بين الروائي وبين بديله. من المؤكد أن بعض البشر كانوا قد كُبتوا أثناء طفولتهم (بو، بافيز، بايرون، ليوباردي Lepardi، وفان غوغ) والبعض الآخر تمكن من الأنتصار على الكبت. والسيرة الذاتية النفسيّة تفسّر أعمال أولئك بشكل أفضل لكنها ليست كذلك بالنسبة للآخرين. لكنكَ قد تصطدم بنقص الوثائق، أخيراً إن اختيار كاتب السيرة النفسيّة لموضوعه يظل غامضاً وهذه هي الحدود الثلاثة التي يجدها (يتعرف عليها) فرناندز في منهجه الذي يكمل منهج مورون. من فرويد إلى وقتنا الراهن تظل الدائرة تدور من العمل الفني إلى الإنسان، ومن الوعي إلى اللاوعي ومن الناقد إلى المؤلف..



الفصل السادس
سوسيولوجيا الادب

ان المناهج التي قمنا بتحليلها حتى الآن تتعلق بالوعي الفردي أو بلا وعي الكاتب.

اما اصالة سوسيولوجيا الادب فتعود إلى انها تقيم علاقات بين المجتمع وبين العمل الأدبي وتصفها. فالمجتمع سابق في وجوده على العمل الادبي لان الكاتب مشروط به، يعكسه ويعبر عنه ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الادبي حيث نجد اثره ووصفه وهو موجود بعد العمل لوجود سوسيولوجيا للقراءة وللجمهور الذي يقوم، هو ايضا بإيجاد الادب، ولوجود دراسات احصائية لنظرية التلقي. والقرن العشرون ليس هو من اكتشف تحليل العلاقات القائمة بين المجتمع والادب، فقد عرف القرن التاسع عشر نقادا منهم مدام دوستال* Mmedestael وتين* TAINE، وفلاسفة مثل هيجل وماركس، وضعوا مبادىء ارتبطت بها

(*) مدام دوستال: سيدة ادب فرنسية (١٧٦٦ـ ١٨١٧). تزوجت من البارون دوستال هولستاين سفير السويد في باريس، في بداية الثورة فتحت صالونها لرجال ينتمون الى اتجاهات سياسية مختلفة. ثم هاجرت وتعرفت على بينيامين كونستان. نفت نفسها حينما شهد بونابرت على علاقتها بكونستان. كان لها تأثير كبير على الرومانتيكيه الفرنسية.[م].

(*) تين هيبوليت: فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي (١٨٢٨ـ ١٨٩٣). [م]

كل التطورات اللاحقة، بوعي أو بغير وعي. في بداية القرن العشرين وبموازاة اعمال دركهايم تساءل لانسون «عن التاريخ الادبي» وعن السوسيولوجيا (مجلة الميتافيزياء والاخلاق، ١٩٠٤). بعد فترة تزايدت المصادر حول نقاش سيطر عليه الماركسيون. تنقسم سوسيولوجيا الادب إلى عدة فروع كالنقد السوسيولوجي الذي يعطي الأولوية لدراسة النص[(١)]

١- المؤسسون

جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١)

لقد سيطر جورج لوكاتش على مجمل سوسيولوجيا الادب في القرن العشرين، ذلك انه كان للفلسفة الغلبة على التقصي الاحصائي أو الميداني ثم جاء كتابه النقدي الهام الأول: **نظرية الرواية**[(٢)]، الذي كتبه بين عامي ١٩١٤- ١٩١٥ ونشر في برلين في عام ١٩٢٠ وترجم إلى الفرنسية عام ١٩٦٣ نشرته دار غونتيه CONTHIER). وهو عمل سابق على المرحلة الماركسية الكبرى في حياة هذا الفيلسوف الهنغاري الذي كان اقرب مايكون إلى هيغل* وديلتي Dylthy وماكس فيبر* M.WEBWER.

يعرّف لوكاتش دُرجة ومنهج «علوم الروح» على الشكل التالي: انطلاقا من بعض السمات الخاصة بفترة ما، فُهمت بشكل حدسي، يمكننا خلق مفاهيم عامة منها نعود للهبوط

---

(١) يجد القارىء قائمة مصادر عامة في: الادبي والاجتماعي، مبادىء من اجل سوسيولوجيا الادب، تحت اشراف روبير اسكاربيت، فلاماريون، ١٩٧٠. ويمكن استكمال هذه القائمة بكتاب دوشيه: النقد السوسيولوجي، ناتان، ١٩٧٩، وكتاب بيير زيما: مصنف في النقد السوسيولوجي، بيكار ١٩٨٥.

(٢) كان قد نشر ١٩١١ كتابه الروح والاشكال.

(*) هيغل: فيلسوف الماني (١٧٧٠-١٨٣١). فلسفته تماهي بين الكائن والفكر في مبدأ واحد هو الفكرة التي تتطور خلال ثلاث مراحل: الاطروحة، النقيضة والتركيب، من مؤلفاته: ظواهرية الروح، المنطق الكبير، ومبادىء فلسفة الحق. [م]

(*) فيبر (ماكس): اقتصادي وسوسيولوجي الماني (١٨٦٤- ١٩٢٠). [م]

إلى الظواهر المفردة بشكل استنتاجي، مدعين بلوغ رؤية شمولية عظيمة»... ويأخذ لوكاتش عن هيغل، بشكل خاص، مقولة «اعطاء المقولات الجمالية صفة تاريخية». وعلى هذه المقولات يقوم بتأسيس جدلية الانواع الادبية. وهذه الجدلية تلتحق بالمجتمع لان نظرية الرواية تؤكد على ان «الشكل الروائي هو انعكاس لعالم مخلخل»؛ وهنا يفترق عن هيغل، بتأثير الحرب العالمية الأولى دون شك. هذه الحرب التي جعلته يكتشف بان الحاضر هو المذنب منضما بذلك إلى

كيركجارد*. وبشكل نظري، يظل هذا الكتاب مستمرا بربط التطور الادبي بالتطور الاجتماعي، والبنية الادبية بلحظة من «الجدلية التاريخية- الفلسفية». فالشكل الادبي: العظيم يرتبط بكل مرحلة من مراحل التاريخ الاجتماعي.

اذاً، لقد وجد لوكاتش نفسه منقاداً إلى رسم «بانوراما» للمجتمعات التي تقاسمت التاريخ، فاليونان حضارة سبقت الاجوبة فيها الاسئلة، وحيث عاشت الروح في تناغم مع العالم، عالم مغلق وكامل. وحيث ارتبطت الاشكال اللازمنية النموذجية ببنيان هذا العالم: الملحمة والمأساة والفلسفة التي تعرض انسان هوميروس الحي، والبطل التراجيدي، وحكيم افلاطون، عالم اليونانيين المغلق هذا ستعود مسيحية القرون الوسطى إلى خلقه من جديد عند كل من سان توما ودانتي. والرواية تحل محل الملحمة حينما يصبح معنى الحياة اشكالياً؛ وعندها يعقب النثر الشعر الملحمي، والشعر نفسه يصبح غنائيا. عندها يظهر الفرد الاشكالي في عالم محتمل: «وتصبح الرواية ملحمة عالم بلا آلهة». ان السطحية البورجوازية الصغيرة لشخصيات ديكنز سببها انها تمثل «انماطاً مثالية لبشرية قادرة على

(*) كيركجارد (سورين): فيلسوف ولاهوتي دانمركي (١٨١٣- ١٨٥٥). فلسفته تشاؤمية. [م]

المصالحة، دون صراع داخلي، مع المجتمع البورجوازي» لتلك الفترة. ان الرواية الداخلية في القرن التاسع عشر قد وسمت البطل بانه يرفض تحقيق ذاته في العالم، واللجوء إلى نفسه، ويعتقد باستحالة الصراع مع العالم الخارجي. وهذه الرواية هي رواية الخيبة، ويتجلى هذا الاختلاف بين البطل والعالم، بشكل شامل، من خلال الزمن: «ان اعمق واذل شيء للذاتية هو عجزها عن تقديم براهينها الخاصة هذا العجز الذي يتجلى في فقدانها القوة امام مجرى المدة الساكن والمستمر اكثر مما يتجلى في الصراع الذي لا طائل منه ضد البنى الاجتماعية المفتقرة للأفكار والبشر الذين يمثلونها. اما في الملحمة فان الابطال لا يشيخون. ويجد الزمن نفسه مرتبطا بالشكل الروائي لأن مضمونه هو البحث عن جوهر لايمكن العثورعليه. ودون ان يكون للوكاتش معرفة ببروست، فانه يرى في فعل الرواية «صراعا ضد قوى الزمن» حيث يبلغ أوجه في الانتصارات المحرزة ضد الزمن؛ وهو -لوكاتش- يرى ان أروع عمل من هذا النمط هو رواية: **التربية العاطفة** لفلوبير*: اذ لامعنى لكل مايصير، ولاانسجام فيه وهو متعب لكنه يشع في نفس الوقت بضوء امل وذكرى». وبالتالي نفهم بان كل الثورات الجمالية لها اسباب تاريخية؛ فازاء عالم ممزق لاوجود بعد لعمل مغلق وكامل: وينتهي كتاب **نظرية الرواية** عند صورة دستويفسكي، روائي «العالم الجديد». هذا الكتاب المتأثر بهيجل، من خلال تمثيله للبنى الادبية باعتبارها مرتبطة بالتطور الاجتماعي، ومن خلال «اخلاقيته اليسارية»، تبعا لعبارة لوكاتش التي استخدمها في مقدمته

(*) فلوبير (غوستاف): كاتب فرنسي (١٨٢١- ١٨٨٠). مؤلف رواية: مدام بوفاري، والتربية العاطفية، سالامبو، وغواية الاب انطوان، بوفار وبيكوشيه. تأثر واهتم بكمال الاسلوب. اراد ان يعطي لرواياته طابعاً موضوعيا لكنه ظل يحتفظ بشيء من الرومانتيكية..

لطبعة عام ١٩٦٢، قد هيأ بعض الادوات النقدية التي ستستخدم مرة اخرى في كتب المؤلف الماركسية. اما بالنسبة للمقتنعين بأفكاره، فانه يبقى كتابا جميلا وسطا بين المثالية الالمانية وبين نقد اويرباخ.

ان المقالات المكتوبة خلال عامي ١٩٣٤-١٩٣٥ والتي جمعت عام ١٩٥١، وترجمت [إلى الفرنسية] عام ١٩٦٧ تحت عنوان **بلزاك والواقعية الفرنسية**، تشهد بالاحرى على تطور لوكاتش على اعتبار انها تعالج نفس مادة البحث CORPUS. التي تمت معالجتها في **نظرية الرواية**: «لان الجو الذي كتب فيه هذا الكتاب كان جوا من اليأس الدائم امام الوضع العالمي» كما يقول فيلسوفنا عام ١٩٦٢ بخصوص هذا الكتاب الأخير. ويضيف قوله «ولم يحل القضايا التي بدت لي حتى ذلك الوقت غير قابلة للحل سوى عام ١٩١٧. هناك بين الشيوعية وبين فكر لوكاتش نفس العلاقة القائمة بين المؤلفين الذين يدرسهم وبين مجتمع عصرهم. والفكر النقدي في **بلزاك والواقعية الفرنسية** ينبع من مصدرين هما: تاريخ الرواية في القرن التاسع عشر والماركسية. خلف تاريخ الرواية يكمن معنى التاريخ، وهو معنى تعبر عنه فلسفة التاريخ. ولوكاتش ينطلق من رواية: **التربية العاطفية** ليسأل عما اذا كان «غموض الافق الذي اعطته **التربية العاطفية** أول مرة تعبيرا متكاملا هو قدر نهائي وحتمي ام هو نفق يؤدي إلى مخرج، على الرغم من طوله؟. والان يستند فكره على النظرية الماركسية للتاريخ» و« علم الحركة الصاعدة والشاملة للبشرية. هذا العلم يسمح بالتعرف على الاعمال الكلاسيكية الكبرى التي تعبر عن «شمولية الانسان»: تفصح عن وجه مزدوج، لانها تعكس «المراحل الخاصة الكبرى للتطور البشري» وانها تقود «إلى الصراع الايديولوجي لتبلغ شمولية الانسان»؛ وهذا ماقام به اليونانيون، ودانتي

وشكسبير وغوته وبلزاك وتولتسوي وغوركي. ان العمل الادبي يعبر عن لحظة من لحظات المجتمع الماضي ويلعب دورا في الحاضر موجها إيانا نحو المستقبل.

هنا يظهر الدور البارز للعمل الادبي الواقعي والكلاسيكي في نفس الوقت. فهو يتميز باختراع النمط type «الذي تتجمع وتلتقي فيه كافة العناصر الفاصلة والاساسية اجتماعيا وانسانيا لفترة تاريخية معنية». ان الواقعية تتعارض مع تجزيء النزعتين الفيزيولوجية والنفسية اللتين تضيّقان الادب الذي هو عبارة عن تعبير وتبشير في نفس الوقت.

لان الانسان حقيقة ومهمة لابد من انجازه «من خلال علاقة عضوية متينة مع المكونات التاريخية والاجتماعية». ان الكاتب يقدم للمجتمع الحديث المرآة الكاشفة التي يمكننا اليوم من خلالها تتبع درب الجلجلة GOLGOTHA للشمولية البشرية، وهدفه الانسان الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة المجتمع، بصراعاته، وبسياسته»؛ يأتي منه واليه يعود. وبوجود الرواية «ذات الاطروحة المستقيمة أو الصائبة» «والشديدة الإيجاز» ورواية «ملذات الحياة الخاصة» تقوم الرواية الواقعية برسم «طريق ثالث» يلائم عصرا يتم فيه الانتقال من الخراب إلى البعث على شكل ازمة. والكاتب الكبير أو العظيم يتميز بشهية الواقع الذي يتغلب على احكامه المسبقة وعلى مقاصده؛ وهنا يرجع لوكاتش إلى نص لانجلز حول بلزاك طالما استشهد به، ومع انه نص شرعي LE-GITIMISTE فقد نجح في تحليل بنى مجتمع عصره. ان الشخصيات تتطور ليس تبعا لارادة المؤلف انما تبعا «لجدلية داخلية لوجودها الاجتماعي والنفسي، كل ذلك يطرح قضية «رؤية الكاتب للعالم». وافكار الكاتب تشكل المستوى السطحي لهذه الرؤية. فعلى المستوى العميق « هناك قضايا العصر الكبرى وآلام الشعب» الذي يعبر عن ذاته من خلال

الشخصيات ، والنقطة المشتركة بين كافة الواقعيين الكبار - ينبغي ان نفهم بان لوكاتش لايأخذ بعين الاعتبار سوى الفنانين- هي التجذّر في القضايا الكبرى لعصرهم، والتمثيل القاسي للجوهر الحقيقي للواقع». بقي ان نشرح كيف ان الكتّاب الكبار لايتشابهون فيما بينهم: والجواب يكتفي بذكر « الفردية INDIVIDUALITE الفنية» بعبارات غامضة. ومقالته حول **فلاحين بلزاك** توضح هذه المفاهيم: وتصف هذه الرواية ماكان قد وصفه ماركس **في الثامن عشر من برونير** «كجوهر تطور جزء من الثورة الفرنسية» والناقد الذي يعرف التطور الاقتصادي والاجتماعي في القرن التاسع عشر يقابل الرواية بهذه المعرفة السابقة، ويحكم على النص تبعا لمطابقته لهذا النموذج، الذي يوضحه بشكل مادي. ويكمن غنى المادي في حصة الادب؛ «مهمة الناقد هي العثور « على القوى التي تتحكم بالتطور الاجتماعي» لدى الافراد والفصول الروائية». واجري نفس التحليل انطلاقا من رواية: **الأوهام الضائعة،** أو حول «بلزاك ناقدا لستاندال» في مقالتين كتبتهما عام ١٩٣٥: حيث يمثل الروائيان طرفين لهما دلالة بين المواقف الممكنة ازاء تطور المجتمع البورجوازي في المرحلة الواقعية بين عامي ١٧٨٩- ١٨٤٨».

مع ذلك، فان اهم كتب لوكاتش من الناحية الادبية يبقى كتاب: **الرواية التاريخية** (١٩٣٧، ترجم إلى الفرنسية عام ١٩٦٥ عند بايّو PAYOT). في مقدمة تعود إلى عام ١٩٦٠ يعلن لوكاتش وجهة نظره المنهجية بوضوح: «ان البحث عن الفعل المتبادل بين التطور الاقتصادي والاجتماعي وبين مفهوم العالم والشكل الفني الذي يشتق منه». هذا الكتاب الذي يضم اربعمائة صفحة لم يعرض الا «كسلوك، أو محاولة»، أو «مساهمة أولية سواء إلى علم الجمال الماركسي ام إلى الشكل المادي لدارسة التاريخ الادبي».

لكن، على النقيض من بعض اتباعه، لايكتفي لوكاتش بنظرية تتزيّا ببعض الامثلة: ولكتابه قيمة سواء على صعيد الدراسات التاريخية ام على صعيد المبادىء المنهجية. اذا كانت الانقلابات الاجتماعية في الازمنة الحديثة» سبباً لصعود وانحطاط الرواية التاريخية، واذا «لم تكن مختلف قضايا الشكل ليست سوى انعكاسات فنية لتلك الانقلابات» فان تحليل الاعمال الادبية يبقى دائما، واحيانا على الرغم من النظرية التي تسنده وتثقله، يبقى جديدا ومثمرا. ويظل الكتاب المذكور حجة للرواية التاريخية.

ان لنوع الرواية التاريخية اهمية كبيرة لكونه نتاجا للتطور التاريخي ويدرس هو نفسه التاريخ. كما يدرس لوكاتش أولا «الشروط الاجتماعية-التاريخية لاصل الرواية التاريخية». لقد جعلنا نابليون والثورة الفرنسية نكتشف معنى التاريخ والشعور القومي ووعي التغيرات الاجتماعية. وهذا المجموع يشكل «الاساس الاقتصادي والايديولوجي لجذور رواية والتر سكوت* W.SCOTT الذي يصور في ابطاله مختلف القوى الاجتماعية، وصراعات وخصومات العصر بشكل لم يسبقه اليه احد. فشخوصه الاساسية هي بالتأكيد شخوص نقية ومتوسطة ومحدودة لكنها تمثل الطبقة الوسطى البريطانية. وتصور الرواية الصدامات بين الاطراف المتناقضة وفي قلب الحبكة يساعد البطل في اقامة علاقات انسانية بين القوى الاجتماعية المتعارضة، وبين معسكرين. مثل علاقة وافرلي مع آل ستيوارت وجماعة هانوفر، القريب من الحياة اليومية، الشعبية التي لاتتوقف على الرغم من الحرب الاهلية. «والرجال العظام» هم الحاملون لواء الطموحات الشعبية سواء كانت ايجابية ام سلبية. بعض الاشكال الادبية تنجم

(*) سكوت (والتر): كاتب ايكوسي (١٧٧١- ١٨٣٢). محامي وشاعر اهتم بالاساطير الايكوسية. كان لاعماله تأثير على الرومانتيكيين. [م].

عن هذه المعطيات: كالنعصر الدرامي وتركيز الاحداث واهمية الحوارات التي تضع المتضادات إزاء بعضها بعضاً.

ان الأزمة التاريخية العامة والعميقة تحدد بالتالي الازمة الظاهرية القائمة بين الشخصيات، ولايتعلق الامر بتكديس تفاصيل تاريخية صغيرة بل بالعمق الذي تعاش فيه الازمة، والذي يكون الرواية. والكاتب لايلجأ إلى الفضول العلمي الواسع بل يساعد على العيش مرة اخرى «في مرحلة تطور البشرية ». وهذا مايفعله تولستوي، فهو لايسرد تفاصيل الحرب، بل يختار بعض المراحل ليشير إلى دلالتها مثل «الحالة المعنوية للجيش الروسي ومن خلالها الحالة المعنوية للشعب الروسي». وحينما يريد وصف نابليون، فهو يخرج من الرواية «ويهجر وسائل التعبير الادبية» ويلجأ إلى وسائل الدراسة الفكرية، لاظهار الواقع التاريخي بشكل فني. وهذا يعني دراسة الابطال فرديا، وان الرجال العظام لايبرزون الا في اللحظات الصعبة فعلاً، كشخصيات ثانوية في الرواية: فتصان صورتهم بشكل افضل كما يصان الخيال FICTION.

بعد ذلك يتعرف لوكاتش في عمل سكوت على وجود مجموع الطبقات الشعبية وعلى مجمل «الحياة الوطنية أو القومية»: فيظهر طابعه الشعبي الصارم في كون ان «الأسفل» يعتبر اساسا مادياً وتفسيراً فنياً لما يحصل في «الأعلى».

من ناحية اخرى، فان سكوت هو مدافع عن «التقدم» لانه يقدم حياة شاعرية لقوى تاريخية واجتماعية وانسانية جعلت من حياتنا الحالية، عبر تطورها الطويل، ماهي عليه وسوتها على الشكل الذي نعيشها فيه». عندئذ يجد الناقد نفسه منقاداً إلى تجزيء مجموعة نظم سكوت الاجتماعية إلى طبقات: طبقات عليا هبطت، باستثناء بعض ابطال

التقدم التاريخيين مثل لويس الحادي عشر*»، والارستقراطيين الذين ظلوا على علاقة بالشعب، والبرجوازية الانجلو- إيكوسية، والفلاحين المستقلين والأحرار، ولدى تحليله للعائلات الإيكوسية عرف سكوت كيف يبرر عظمتها البدائية وحتمية هبوطها المأساوي، بحيث ان «ماتكون لدى مورغان وماركس وانجلز وبان بشكل نظري وتاريخي، يعيش ويتحرك بشكل شعري في افضل روايات سكوت التاريخية». الروائي يصور هنا مايبينه انجلز، ومع ذلك فهو يحذر من تحديث شخصياته.في ديكور عتيق، وهو مأأخذه لوكاتش على الرومانتيكيين.

وتظهر منهجية لوكاتش ايضا حينما يقوم بدراسة تأثير سكوت على كل من مانزوني* MANZONI وبوشكين* وغوغول*. وقصة هذا الأخير تاراس بولبا TARASS BOUL- BA هي عمل فنان كبير، لكن حين يقوم غوغول باختراع

(*) لويس الحادي عشر: ولد في فيرساي (٧٥٤- ١٧٩٣). صار ملكا لفرنسا بين عامي (١٧٩١- ١٧٩٢). عين بعض وزرائه من بين العباقرة مثل سان جيرمان وماليرب. واعاد عمل البرلمان بما فيه المعارضين.. سجن في عهد كومونة باريس. اتهم بالخيانة وحكم عليه بالاعدام في ٢١ كانون ثاني عام ١٧٩٣. [م]

(*) مانزوني (اليساندرو): كاتب ايطالي (١٧٨٥- ١٨٧٣). كتب شعرا دينيا وقصصا وطنية، تعود شهرته الى روايته التاريخية «المخطوبون» والتي صارت نموذجا للرومانتيكية الالمانية. [م]

(*) بوشكين (الكسندر): كاتب روسي (١٧٩٩- ١٨٣٧). موظف امبراطوري. كلفته افكاره الليبرالية عدة عقوبات. لكنه بعد ذلك ارتقى الى المجد والشهرة بسبب روايته (روسلان وليودميلا) وروايته الشعرية (اوجين اونيفين)، والدراما التاريخية (بوريس غودونوف)... يعتبر مؤسس الادب الروسي الحديث. لقى مصرعه اثناء مبارزة.

(*) غوغول (نيكولاي): كاتب روسي (١٨٠٩- ١٨٥٢) مؤلف مسرحي وقصصي. ويعتبر مبدعا للرواية الروسية الحديثة (النفوس الميتة).

مشهد درامي فهو يعرف كيف «يدمج بشكل عضوي، هذا المشهد المأساوي في المجموع، أو على الاقل يجعلنا نحس بان الامر لايتعلق بحالة فردية بل بقضية اساسية لعدوى مجتمع بدائي بحضارة اكثر تطورا منه محيطة به، لمأساة الانهيار الحتمي لمجمل هذه التشكيلة. وهكذا فان كل اختراع وكل تغيير يحكم عليه تبعاً لتشابهه مع نموذج معين، أو مع نظرية سوسيولوجية، حينما يجد لوكاتش، ان بوشكين يتفوق على سكوت، وهو محق في ذلك لأن الأمر يتعلق بالفن فقط، وأن فهمهما للتاريخ كان متماثلاً، فإن منهجه لايسمح له بتبرير هذا الحكم. من ناحية اخرى، بما أن الناقد يترجم مفاهيم الروائي إلى فن، فهو لايجد لا سكوت ولا غوغول بل ماركس وانجلز. لن نفاجأ إذا عرفنا أن ڤينيي* وهوغو قد أدينا لأنهما حوّلا الوقائع التاريخية إلى «حكايا وعظيّة» وهي عدوى اصابتهما من الرومانتكية الشرعية والرجعية. وكان ميريميه* MERIMEE يحب التفاصيل التاريخية، وكانت خطيئته تكمن في عدم ربط أحداث الحياة الخاصة وشخصياتها «بالحياة الحقيقية للشعب» ولا «بالحدث التاريخي الكبير الذي يفترض انه يمثله، فالقديسة بارتيليمي في: **أخبار حكم شارل التاسع**، لم يستطع ستاندال ان يرى فيها «حتمية تاريخية» مع انه لجأ إلى نقد صحيح لمجتمع عصره البورجوازي. ومن مجمل الجيل الرومانتيكي الفرنسي استطاع بلزاك، وحده، التقاط درس

(*) ڤينيي (ألفرد): كاتب فرنسي (١٧٩٧– ١٨٦٣). كتب الشعر الغنائي، والرواية التاريخية، واختلط بالحلقات الرومانتيكية. كما كتب في المسرح وترجم عطيل الى الفرنسية، قضى آخر حياته منع.لا بعد فشله السياسي وبسبب البرود الذ قابلت به الاكاديمية الفرنسية اعماله...

(*) ميريميه (بروسبير): كاتب فرنسي (١٨٠٣– ١٨٧٠). كتب الرواية التاريخية والقصة، قام بترجمة بعض الكتاب الروس..

سكوت وتجاوزه، والسبب في ذلك تاريخي، لان سكوت عاش في مرحلة كان يبدو فيها مستقبل البورجوازية الانجليزية آمناً، اما بلزاك فقد كان معاصراً لانقلاب حقيقي للقوى الاجتماعية. وتحليل ثورة ١٨٣٠ يسمح بفهم وهن المجتمع الفرنسي الذي أوحى بكتابة **الكوميديا الانسانية**، رواية تاريخ الحاضر: لقد كان هناك ضرورة اجتماعية دفعت بلزاك لكتابتها، مثلما دفعت تولستوي. وبالتالي فان هذا النوع هو «انعكاس فني جزئي لوقائع الحياة الخاصة».

وهنا نرى بروز الاعتراض التالي: اذا لم نكن عارفين بالواقع التاريخي والاجتماعي الا عن طريق ماترسمه الرواية فكيف نعرف ان هذا الواقع حقيقيا؟ لكن اذا تمت لنا معرفته عن طريق وسائل اخرى غير الرواية، فما الفائدة من الرواية اذاً؟ قد لايكون لهذا الانعكاس اي جدوى مثلما لاجدوى من انعكاس صورة القمر على صفحة الماء.

على اية حال، لايمكن للكاتب معرفة الماضي الا اذا كانت «البنية الاجتماعية للحاضر ومستوى تطوره وطبيعة الصراعات الطبقية، الخ تسهل أو تعيق أو تمنع معرفة الماضي بشكل كامل». هنا يقوم لوكاتش بتوضيح الفعل المتبادل بين الرواية الاجتماعية والرواية التاريخية: فالأولى تجعل الثانية ممكنة، والثانية تحول الأولى إلى «تاريخ حقيقي للحاضر»، لايهم كثيرا تلخيص مجمل هذا الكتاب الهام، اللهم إلاّ لبيان كيف قاد منهجه إلى عرض غريب وساذج لاستبعاد النقد الادبي من قبل المادية التاريخية: كتب لوكاتش في خاتمة هذا الكتاب: «لازلنا بعيدين عن امكانية اعتبار النثر الرأسمالي كمرحلة من مراحل تطور البشرية الماضية تماما، والذي لاينتمي، فعلا، الا إلى الماضي. وكون المهمة الرئيسية لسياسة الاتحاد السوفييتي الداخلية تنطوي على انهاء بقايا الرأسمالية في الاقتصاد وفي الايديولوجيا، فهذا يبين انه حتى في الواقع

الاشتراكي، لايزال النثر الرأسمالي عاملا ينبغي الاعتماد عليه مع انه قُهرَ وحكم عليه بالانهيار النهائي.». ان سوسيولوجيا الادب، الجدلية والمناضلة، لاتزال ترغب في قول ماهو كائن بالتأكيد، ولكن ايضا مايمكن وماينبغي ان يكون.

في نفس الفترة اي ١٩٣٢- ١٩٤٠، قدمت الدراسات التي جمعت في: **قضايا الواقعية** (الطبعة الألمانية، ١٩٧١، الترجمة الفرنسية ١٩٧٥ منشورات لارش L`ARCHE وكتبت في موسكو، قدمت إضافات هامة إلى نظرية سوسيولوجيا الادب «حول الهجاء» «ازدهار وانهيار التعبيرية»، «القص أو الكتابة»، «السحنة الفكرية في التصوير الفني»، «كاتب وناقد». كل مسألة من هذه المسائل طرحت انطلاقا من قاعدة اجتماعية-تاريخية: فالحالة الاجتماعية تنتج الهجاء، الذي يستنكر بدوره جوهر تلك الحالة، إنما بشكل مُقَنّع. وللكاتب رؤية «صحيحة» حول الاشياء تبعا «لوضعها الطبقي الملموس» و«صحة مضمون الذي اصبح ممكنا». تتمتع الشخصية بشكل فكري اذا احست «بأكثر مسائل عصرها تجريدية كمسائل شخصية لها»، واذا ارتبطت الشخصية بالشمولية ، فالبطل الاكثر وعياً هو الذي يشكل الوجه المركزي مثل شخصيتي فوتران وغوبزك. إن تمثيل الذكاء يلعب دوراً حاسما في تعريف مقولة عزيزة على لوكاتش هي مقولة النمطي TYPIQUE. فهي تتميّز عن الشكلية كونها تعكس «العلاقات المتنازع عليها بين البشر» عن طريق تعميمها، على انها آثار للتوازيات أو المتناقضات. اما من ناحية انتصار الوصف على المحاكاة الملحمية للقوى الخفية، فهذا مايميز طبيعية زولا والادب السوفييتي في فترة مابين الحربين، فبدلا من ان تساهم فهي تراقب، وبدلا من تبني STRUCTURER فهي توازن. ويشير لوكاتش عام ١٩٣٦ إلى «ان المنهج الوصفي المهيمن يتناقض مع الواقع التاريخي

الاساسي لعصرنا العظيم. وأخيراً، فإن الفصل بين «كاتب وناقد» يعود إلى تطور الرأسمالية «التي ردت الكتاب والنقاد إلى مصاف المختصين الضيقين؛ ونزعت عنهم تلك الشمولية وذلك البعد الملموس للمصالح الانسانية والاجتماعية والفنية التي تميّز أدب عصر النهضة، وأدب عصر الأنور وأدب كافة المراحل التي هيأت الطريق أمام الثورات الديمقراطية».

من الهام أن نرى، بعد ثلاثين عاماً، كيف بدلت مرحلة القضاء على الستالينيّة فكر لوكاتش. ففي كتابه سولينيتسين[1] (١٩٧٠)، يشير الفيلسوف إلى ان القصة NOUVELLE برزت حينما بدأ الأدب في غزو الاجتماعي أو حينما اكتمل هذا الغزو. فبوكاشيو* BOCCACE يعتبر مبشرا للرواية الحديثة، بينما يودع موباسان عالم بلزاك. القصة لاتدرس العالم بمجمله انما تهتم بحالة خاصة. ففي قصة «أحد أيام إيڤان دينيسوڤيتش» لايتعلق الامر بنهاية مرحلة بمقدار ماهو دراسة لبداية مرحلة جديدة هي نهاية حكم ستالين وليس «مرحلة انبعاث الماركسية».. إن الأدب في تخليه عن الواقعية الاشتراكية إنما يستبدل شكله أيضا لأن «كل أسلوب جديد فعلاً يتأصل في كون أن الكتاب يسبرون حياة عصرهم باحثين عن اشكال نوعية، وديناميكية وبنيوية تميز الادب في اعلى درجة ممكنة، وتكون قادرة [...] على اكتشاف شكل يعكس العصر، وفيه تجد سماته الاعمق

---

(١) تعود كتابة الدراستين اللتين يضمهما هذا الكتاب، في الواقع، الى عامي ١٩٦٤ و١٩٦٩

(*) بوكاشيو (جيوڤاني): كاتب ايطالي (١٣١٣– ٣٧٥). مؤلف كتاب الديكاميرون وهو عبارة عن مجموعة من القصص يصف فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين المغرمين بالثقافة والملذات، يعتبر اول ناثر ايطالي عظيم. [م]

والاكثر نمطية، «تعبيرا مناسبا». وتبقى القضية دائما ذاتها: كيف نجد القوى الاجتماعية الفاعلة مادياً تحت الاشكال الشعرية؟. في هذا، يبدو سولجنتسين كوريث لتولستوي ودستويفسكي، فهو مؤلف «شعبي» إنما ليس شيوعياً- وهو مايأسف له لوكاتش، الذي ظل حتى نهاية حياته أميناً لستالين، وللينين على الأقل، وبالتالي نرى عنده وعند بلزاك أن الافكار السطحية تحل محل وصف البنى العميقة.

لوسيان غولدمان (١٩١٣- ١٩٧٠)

منذ عام ١٩٤٧ قدّم غولدمان فرضية لن يتحول عنها أبداً، وستظل على اساس منهجه: «بالنسبة للمادية التاريخية، يكمن العنصر الاساسي في دراسة الابداع الادبي في ان الأدب والفلسفة هما، على صعد مختلفة، تعبيرات عن رؤية للعالم، وان الرؤى حول العالم ليست وقائع فردية بل اجتماعية («المادية الديالكتيكية والتاريخيّة في الادب»، جمعت في: دراسات ديالكتيكيّة، غاليمار ١٩٥٩)، وفي قلب هذه الفكرة يقع مفهوم «رؤية العالم» الذي هو «وجهة نظر منسجمة وواحدة حول مجمل الواقع». ووجهة النظر هذه ليست دائما وجهة نظر الفرد المتغير باستمرار، انما هي وجهة نظر منظومة لفكر مجموعة من البشر اللذين يعيشون في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة. والكاتب يعبر عن هذه المنظومات بشكل ينطوي على دلالة كبيرة لدرجة ان أكبر عدد ممكن من المؤلفين يكون الجماعة: مواطنو الدرجة الثالثة والأدب الواقعي حتى القرن السابع عشر، طبقة النبلاء الصغار والرومانتيكيّة، أوساط المحامين والجانسينيه.

قبل البحث عن العلاقات بين العمل الادبي وطبقات عصره الاجتماعية، على المرحلة الأولى من الدراسة ان «تفهم هذا العمل نفسه في دلالته الخاصة به». وغولدمان كان من

أوائل الذين أكدوا، منذ عام ١٩٤٧ على هذا الموضوع، الذي طالما اخذ به بارت والنقد المعاصر، وهو أن المؤلف لايعرف اكثر من غيره «دلالة وقيمة كتاباته» وأن سؤال شهوده ووسائله ليست بالضرورة افضل السبل لفهمها: بين المقاصد الواعية للفنان وبين الاشكال التي يجسد فيها رؤيته للعالم، قد يكون هناك تفاوت، اشار اليه ايضا لوكاتش. ان «التحليل الجمالي اللازم» يستخلص «الدلالة الموضوعية للعمل الادبي»، ثم يأتي الناقد فيربطها «مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للعصر». وتبقى «القيمة الجمالية» هي المعيار الاساسي، وبمقدار ماتكون هذه القيمة كبيرة، وبمقدار مايعمل المنهج ومايفهم العمل بذاته، بمقدار مايجسّد «رؤية للعالم» لاتزال في طريقها إلى التشكّل وبالكاد تم استخلاصها من وعي الجماعة البشرية»، وكلما قلت ضرورة دراسة سيرة ومقاصد المؤلف: «حينما لم يعد غوته في مستواه الخاص، بدأنا نحس بوجود الوزير ڤيمار في عمله. العلاقة التي يقيمها المبدع مع الجماعة التي ينتمي اليها أو التي يعبر عنها يمكن ان يصيبها الاضطراب أو حتى الانقطاع، وهي لاتشكل ابدا علاقة العلة بالمعلول: «في الوقت الذي كان يتناقش فيه باسكال وراسين مع رويال* فقد اقاما ارفع تعبير ادبي وفلسفي لهذه المجموعة والطبقة التي كان يعبّر عنها». ان مفهوم العمل الذي كوّنه غولدمان خلال مسيرته يناضل ضد مفهوم العالم لمعلمه لوكاتش. ان الفنان

(*) رويال: دير نسائي تأسس عام ١٢٠٤ بالقرب من شيفروز في منطقة الايڤلين (فرنسا). جدد عام ١٦٠٨ انتقلت ادارته عام ١٦٣٥ الى سان- سيران وصار معقلا للجانسينيين. اجتمع حوله بعض الاشخاص الذين اطلق عليهم اسم «سادة بور- رويال». وكان راسين احد تلاميذهم، كما انتقل اليه باسكال عام ١٦٥٤. بعد عام ١٦٥٦ شهد الدير اضطهادا بشعا فدمر ولم يبق منه سوى بعض الاطلال. [م].

«لاينسخ الواقع» انما «يخلق كائنات حية» وعالما له بنية معينة قيمته تكمن في غناه ووحدته: «لهذا هناك اعمال فنية اصيلة، كقصائد ريلكه* التي تعبر عن رؤى» صوفية ورجعية للعالم، ولهذا يمكن للاعمال الفنية العظيمة ان تحتفظ دائما بقيمتها. ومع هذا فالكاتب العبقري، هو الذي «لايحتاج الا للتعبير عن حدسه ومشاعره ليقول، في نفس الوقت، ماهو اساسي لعصره وللتغيرات التي تصيبه»: «فالعبقرية دائما تقدمية». وإلى جنة غولدمان ينفذ «الرجعيون» الذين لم ينفذوا إلى جنة لوكاتش، ولم يحتلوا فيها المكان الأول، اذاً فنحن لاننطلق من حياة الكاتب ولا من عمله فقط: فكل منهج من هذين المنهجين ناقص لوحده، والناقد على اي حال، عاجز عن ان يحب مثل غوته أو دانتي، وان يفكر مثلهما. وهنا نبلغ التفسير السوسيولوجي، الذي يعترف غولدمان بنفس التواضع الذي اعترف به مورون للتحليل النفسي، بانه غير قادر «على الاحاطة بالعمل الفني» انما يشكل خطوة أولى لازمة» على الطريق الذي يقود اليها.

في اطروحته: **الاله الخفي (غاليمار ١٩٥٦)** كما في المقالات التي تحيط بها، يقوم غولدمان بتطبيق منهجه. وهو يتضمن دراسات هامة عن الجانسينيه* من بينها دراستان عن باسكال وراسين، اللذان يستحقان احتراما اكثر مما ابداه بعض المجادلين العجولين. مع ان غولدمان يظل ماركسيا،

(*) ريكله: كاتب وشاعر نمساوي (١٨٧٥– ١٩٢٦). اقام فترة طويلة في باريس وعمل سكرتيرا للنحات رودان، انتقل في كتاباته من الرمزية الى البحث عن الدلالة الحقيقية للفن والموت في اشعاره ورواياته. [م]

(*) الجانسينيه: تعود إلى جانسينيوس (١٥٨٥– ١٦٣٨). كتابه الوحي نشر بعد موته ويعرض فيه وجهة نظره حول مذاهب سان اوغيستان، حول العفو، والاختيار الحر والقدر. [م]

لكنه تأثر بكتاب بياجيه* **الابيستيمولوجيا التكوينية** (١٩٥٣). وهو لم يعد يتجه نحو مضمون الفكر انما إلى **البنية المبسطة للفكر الجماعي** وإلى التأثير الذي يمكنها ممارسته. فيدرس «البنى المتناقضة» -اي المتضادة- للفكر التراجيدي، مقربا بين باسكال وراسين ومحددا، ضمن الجانسينيين، «مجموعة بشرية وتيارا ايديولوجيا، يمكنان من استشراف «الشروط الاجتماعية والثقافية التي كانت سببا في ولادة هذه الاعمال»، واسباب الصراع بين الجانسينيه التي ترفض الالتزام السياسي، وبين السلطة. المجموعة البشرية التي يعبر عنها كل من باسكال وراسين، ويطوران رؤيتها للعالم، حتى لو كانت مستترة، تتكون اساسا من البورجوازية ورجال القانون ومن الأوساط البرلمانية، اذاً سنفترض وجود بنى ادبية كالتراجيديا (**راسين**، منشورات لارش) وبنى فكرية أو بنى رؤية العالم، وهي ليست بنى طبقة بكاملها انما بنى مجموعة بشرية.

بعد عشر سنوات، يؤكد غولدمان من جديد في كتابه: **من اجل سوسيولوجيا للرواية** (غاليمار ٩٦٤) ان «الموضوعات الحقيقة للابداع الثقافي هي المجموعات البشرية وليس الافراد المنعزلين»، مع اعترافه، طبعا، بان «الابداع الفردي هو جزء من ابداع الجماعة». ويشير إلى انه ليس بحاجة لان يكون سوسيولوجيا لكي يصرح بان الرواية، باعتبارها اخباراً اجتماعية، تعكس مجتمع عصره، ثم، بدلا من طرح التماثل بين الواقع الاجتماعي ومضمون الادب الروائي، فهو يراه بين بنية الوسط الاجتماعي والشكل الروائي. هناك تماثل HOMOLOGIE بين الشكل الادبي للرواية وبين العلاقة اليومية التي يقيمها الناس مع المنافع

(*) بياجيه (جان): عالم نفس وتربية سويسري (١٨٩٦- ..) كتب حول تطور الفكر واللغة عند الطفل وحول الابستيمولوجيا التكوينية. [م]

ومع الاخرين. وهكذا، في «مجتمع منتج للسوق» تختفي القيمة الاستعمالية امام القيمة التبادلية، والكيفية امام الكمية، ولم يعد للقيم الاستعمالية سوى فعلاً مستتراً كفعل القيم الاصيلة في العالم الروائي، وتاريخ الشكل الروائي يماثل تاريخ بنى التشيؤ REIFICATION كما حللها ماركس. ولتحديد الانتقال من البنى الاقتصادية إلى التجليات (المظاهر) الادبية، يعتمد غولدمان اربعة عوامل:

- ولادة «مقولة الوساطة»، وهو شكل اساسي من اشكال المجتمع البورجوازي: حيث يصبح النقد والحظوة الإجتماعية قيما مطلقة بدلا من ان تكون وسيطة.

- وجود «افراد اشكاليين» يبقى فكرهم وسلوكهم مغلوبا امام القيم الكمية، مثل الكتاب والفنانين الذين لايستطيعون مع ذلك الهروب من «تأثير السوق» بشكل تام.

- النوع الروائي تطور. انطلاقا من «استياء عاطفي غير متصور (مُعَقْلن) NONCONCEPTUALISE ومن طموح عاطفي إلى قيم كيفية، نشأت في المجتمع.

- في المجتمع الليبرالي المتجه نحو السوق تبقى قيم ذات هدف شامل، ترتبط بوجود التنافس (الحرية، المساواة، الاخوة). وانطلاقا من هذه القيم تتطور الرواية كسيرة فردية، سيرة فرد «اشكالي» يشبه مؤلفه. ويتحول الشكل الروائي لينتهي إلى «الانحلال التدريجي، وإلى تلاشي الشخصية الفردية، شخصية البطل».

ان الفصل المعقود لمالرو يحدد منهج غولدمان. اذ يبدأ بتحديد البنى الدلالية اللازمة للعمل، ثم يتم البحث بعد ذلك عن التشابهات والعلاقات الدلالية مع البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية لعصره. والدراسة التي طالما استشهد بها وهي «الرواية الجديدة والواقع» توضح نظريات غولدمان حول الطابع التشييئي للعالم عن طريق اعمال روب- غرييه.

اخيرا ان «المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الادب» والذي ينهي الكتاب يعود للتأكيد على المبادىء الاساسية ويمحصها: «الكاتب العظيم هو بالضبط ذلك الفرد الاستثنائي الذي ينجح، في مجال ما، بخلق فرد العمل الادبي أو (التصويري، المفهومي، الموسيقي.. الخ..) وخلق عالم تخيلي منسجم أو تقريبا منسجم بشكل صارم وترتبط بنيته بالبنية التي تسعى اليها كل الجماعة. ويبدو العمل افضل كلما اقتربت بنيته من الانسجام الصارم. وهو ليس «انعكاسا» للوعي الجماعي، انما يكونه، متيحا للجماعة وعي ماكانت تفكر أو تشعر به، اذا كانت تسعى للوصول إلى «رؤية شمولية للانسان». لقد خان العمر غولدمان فلم يتمكن من تطوير تقصيه للاعمال الادبية، وتمحيص وصف العلاقات القائمة بين اللغة الادبية وبين البنى الاجتماعية التي تنشأ عنها أو التي تعبر عنها وتتجاوزها.

ميخائيل باختين (١٨٩٥- ١٩٧٥):

قد لايكون صحيحا اقتصار اعمال باختين الهامة على سوسيووجيا الادب لوحدها، اذ ان اساس عمله، على مايبدو لنا، ينتمي إلى الشعرية POETIQUE ومع هذا، فقد ركزنا على وجهين من عمله (١)، يستكملان اعمال غولدمان وظهرا في كتابيه: **اعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة** (١٩٦٥؛ الترجمة الفرنسية ١٩٧٠)، **شعرية دستويفسكي** (١٩٦٣، الترجمة الفرنسية ١٩٧٠)، اللذان يتضمنان اللجوء إلى الثقافة الشعبية، وآفاق ومواد بعض الاعمال العظيمة، وتجسيد رؤية للعالم تختلف في مختلف الخطابات التي تتقاسم الرواية.

---

(١) انظر بشكل خاص كتاب ب. زيما: مصنف في النقد السوسيولوجي.

يستند عمل رابليه إلى الثقافة الشعبية (الفولكلورية)، الموجودة منذ العصور القديمة، عند بيترون* PETRONE أو ارسطوفان*، وعادت للظهور عند بوكاشيو في عصر النهضة: «كانت الثقافة الساخرة الشعبية للعصور الوسطى وعصر النهضة مصدرا فوريا ومباشرا استوحى منها رابليه[1]» رؤيته الخاصة للعالم، وهي تختلف عن الرؤية الرسمية وتتمتع بأشكالها الخاصة. ودراسة اعمال غوغول، تعني العثور على «علاقتها المباشرة مع اشكال الاستمتاع الشعبية على الارض التي نشأت عليها[2]». فقصص الاعياد والمعارض الاوكرانية «والواقعية الغربيّة» التي اشاعها طلاب المدارس الاكليريكية ورجال الدين الهامشيين قربت اعمال غوغول من اعمال رابليه. والجحيم المرح في النفوس الميتة يلتقي مع جحيم ربع الكتاب QUARTLIVRE ان الامر يتعلق بنزهة «كرنڤالية» في بلاد الموتى. وتعود لغة غوغول إلى المصادر الشعبية القديمة أو المنسية، عندها يعبر عن كرنڤال الثقافة الشعبية في ذلك «الضحك المنتصر على كل شيء» [باعتباره] «تطهيراً للسخافات»: فقضية الثقافة لاتطرح، بحسب باختين، على شكل تقدم افقي ثابت، انما على شكل انبعاثات (مفاجئة)؛ وهي ثقافة شعبية تشكل تأملاً إضافياً يجب إضافته إلى مفهوم رؤية العالم بحسب لوكاتش وغولدمان؛ وهذا التأمل اساسي لانه ظاهرة لغوية يمكن دراستها بواسطة اللسانيات والنقد الادبي.

(*) بيترون: كاتب لاتيني عاش في القرن الاول بعد المسيح. يعتقد انه مؤلف كتاب: ساتيركون. [م]

(*) ارسطوفان: شاعر يوناني هزلي (٤٤٥- ٣٨٦ ق.م). [م]

(١) جمالية ونظرية الرواية، غاليمار، ١٩٧٨، ص٣٦٦، موسكو ١٩٧٥.

(٢) ميخائيل باختين: المرجع المذكور، ص٤٧٨،: «رابليه وغوغول».

السمة الاساسية الاخرى، في نقد باختين، والناجمة عن سوسيولوجيا الادب، تتعلق بالبنية المتعددة الاصوات للرواية. وفي تحليله لقصة اوجين اونفيين، يميز باختين «اشكالا لغوية واسلوبية مختلفة» تنتمي إلى «منظومات مختلفة للغة الروائية» ولاشيء يأتي من بوشكين بشكل مباشر. فاذا كانت الرواية «منظومة من الحوارات، تتضمن محاكاة «للهجات والاساليب والمفاهيم الملموسة التي لاتنفصل عن اللغة»، واذا كانت نقدا ذاتيا للغة عصرها، فان اوجين أو نيفين هي رواية حقيقية. والرواية، «الناضجة في كنف الانواع الشفهية العامية، واللسان الشعبي المحكي، لها تاريخ سابق طويل، حيث يمكننا العثور على «الصراع القديم بين القبائل، والاهالي (السكان) والثقافات والالسن»، كما نعثر على الضحك، وعلى «تعددية الالسن». وبهذا الشكل نعثر، في لغة تاتيانا لبوكشين على التداعي «بشكل حوار داخلي، وعلى الخطاب العاطفي الحالم» على طريقة ريتشاردسون»، و«عاملة الولاية»، مع اللهجة الشعبية لحكايات المرضعة، القصص التقليدية، وغناء الفلاحين، والتنبؤات الساذجة، الخ..»، حتى المقاطع الغنائية «هي تمثيلات روائية»؛ «فالمؤلف يساهم في روايته (ويعرف كل شيء فيها)، لكن دون لغة مباشرة تقريبا، فلغة الرواية، هي منظومة تتضح بتبادل الحوار»، ان ادراك العمق التهكمي للثقافة الشعبية الخالدة في العمل، وادراك الاصوات الاكثر تنوعا في الرواية، هما منظوران مرتبطان ببعضهما بعضا، لان الرواية بالنسبة لباختين تشتق من انواع تهكمية مثل هجاء مينيبه، وهما كذلك منظوران خصبان، لان السوسيولوجيا لاتدرس رواية داخل اللغة ورواية خارجها، انما تدرس البنى الاجتماعية باعتبارها تتكلم وباعتبار ان خطابها يمكن كتابته.

مثال: ميشيل كروزيه

ان اعمال ميشيل كروزيه M.CRUOZET (خصوصا: **ستاندال واللغة**، منشورات غاليمار، ١٩٨١؛ **شعرية ستاندال، دراسة حول أصل الرومانتيكيّة**، فلاماريون ١٩٨٣؛ **ستاندال والميول الايطالية، دراسة حول الاسطورة الرومانتيكية**، كورتي، ١٩٨٢؛ **حياة هنري بريلار أو طفولة التمرد**، كورتي ١٩٨٢) هذه الاعمال تبدو مكرسة جميعها لمؤلف واحد واسع فعلاً، هو ستاندال، لكن مايبينه كتاب: الطبيعة والمجتمع عند ستاندال (ليل، ١٩٨٥)، هو كيفية الانتقال من مؤلف إلى مجتمع ومن ثم إلى **المجتمع**. ستاندال هو رجل رومانتيكي وحديث لانه انسان متمرد. فهو يجدد حب الحرية، والحرب ضد المجتمع بكل عنفهما لكي يبين وجود العنصر الانساني وراء العنصر الاجتماعي. ان ستاندال النرجسي وتلميذ روسو، والواقع بين نقيضين، يعيش مجموعة من الصراعات: «للتقدم وجه مزدوج، والتطور ايضا انحطاط»؛ والتمرد «بداية الانحدار». اذا «كانت صناعة المجتمع» تعني « الهروب من النظام الطبيعي» فان الناقد يطرح «قضية الحضارة» بمجملها. فإلى اي مدى يمكن لكاتبٍ وحده ان يعثر على الصراع الاساسي للشرط الانساني؟ وصراع الأنا ضد المجتمع؟ ذلك لان نقد ميشيل كروزيه يعود باستمرار إلى طرح هذه المسألة على انها سوسيولوجية، بقوة الفكر وليس بقوة كشف الحسابات، ولا بقوة الفلسفة المتجمدة.

٢- النقد السوسيولوجي

كتب كلود دوشيه DUCHET ان «أول مايهدف اليه النقد هو النص». النقد باعتباره قراءة لازمة، بمعنى انه يعتمد هذا المفهوم الذي كونه النقد الشكلي حول النص واظهره كموضوع له الأولوية في الدراسة. لكن الغاية مختلفة، لان غاية واستراتيجية النقد السوسيولوجي

ينطويان على اعادة «المضمون الاجتماعي» لنص الشكليين (**النقد السوسيولوجي**، ناتان، ١٩٧٩، ص٣). والمكانة التي يحتلها النقد النفسي في كنف التحليل النفسي، يحتلها السوسيولوجي في داخل سوسيولوجيا الادب. فلا نعود نعتبر النص انعكاسا، ولا تحقيقاً لمضامين سابقة عليه بل كقيمة جمالية. ومع هذا، فاننا نجد فيه قيودا داخلية، «للنماذج الاجتماعيّة- الثقافية» والمقتضيات الاجتماعية والمؤسسيّة. ويذهب الامر بدوشيه إلى القول «باللاوعي الاجتماعي» كشكل تخيلي؛ مع اعترافه بان كل شيء ينجم، في النص، عن «فعل ما للمجتمع» أو، تبعاً للماركسية، عن «علاقات الانتاج الاجتماعية»، ويؤكد انه لايمكن استنتاج اي شيء بشكل مباشر من هذا الفعل. وهنا نجد قضية التأملات التي اصطدم بها كل من لوكاتش وغولدمان. النقد السوسيولوجي يسترجع طموحات غولدمان، ويستند في الوقت نفسه إلى المادة وإلى «البحث الماركسي»، ويقدم برنامجا بدل تقديم انجازات حول ثلاثة موضوعات هي: «الفاعل (الذي ليس المؤلف)، والايديولوجيا، والمؤسسات». وينصب الاهتمام في نفس الوقت على المؤسسات والنماذج الثقافية أو حتى المدرسية، وعلى مكانة العمل الادبي في المؤسسات. «الايديولوجيا»، التي لايمكن للناقد الاجتماعي تجنبها، هي «بعد من ابعاد الحياة، نشأت عن تقسيم العمل وترتبط ببنى السلطة. هي شرط ونتاج كل خطاب في نفس الوقت».

في كتابه: **مصنف في النقد السوسيولوجي** (بيكار، ١٩٨٥)، يعرف بيير زيما P.ZIMMA هذا الفرع المعرفي تعريفا دقيقا؛ فهو يتطابق مع سوسيولوجيا النص»؛ اي عوضا عن الاهتمام بموضوعات وافكار العمل فهو «يهتم بمسألة معرفة الكيفية التي تتمفصل فيها القضايا الاجتماعية ومصالح الجماعة على الصعيد الدلالي والتركيبي والسردي». وهو لايتنازل عن التعليق النقدي ولاعن حكم القيمة. مع ان بير

زيما قريب من مدرسة فرانكفورت (ادورنو، هوركايمر، ماركوز) الا انه لايتبنى كل مفاهيمها ولا الحدود التي تعود برأيه إلى المفردات التي تدين بكل شيء إلى كل من كانط وهيغل وماركس: فمدرسة فرانكفورت هي مدرسة فلسفية، وأدورنو نفسه ليس ناقداً ادبياً، بل فيلسوف تحدث عن الادب خلال أوقات راحته. لاشك ان هذا المصنف، هو أول كتاب منتظم يحاول عرض تاريخ منهج وتقديم تقنيته الخاصة في نفس الوقت، جزؤه الأول خصص لمعالجة المفاهيم السوسيولوجية الاساسية كالمنظومة الاجتماعية والمؤسسة والوعي الجماعي وتقسيم العمل والطبقات والايديولوجيا والقيمة التبادلية، والتشيؤ، والاغتراب. ان ماركس يسيطر على سوسيولوجيا الادب عن طريق منظرين يستخدمون الاعمال الادبية كأمثلة ويخلطون احيانا البرنامج بعمل التقصي الدؤوب، الصعب صحيح، لكنه مفيد؛ وقد بدىء بهذا العمل، بشكل خاص في بوردو، حول روبير اسكاربيت (**الادب والاجتماعي**، ١٩٧٠).

لاشك بوجود تناقض بين «المناهج التجريبية» و«المناهج الجدلية»، التي غلبت عند لوكاتش وغولدمان، وادورنو، وماشيري. في الوقت الذي يشير زيما إلى سوسيولوجيا الانواع فإنّ اريك كوهلر يربط ملحمة العصور الوسطى (عصر الاقطاع) بالمصالح الجماعية لطبقة النبلاء(١)، والتراجيديا الكلاسيكية ببلاط لويس الرابع عشر، والملهاة والرواية بصعود البرجوازية (ص٤٨). أمّا جان دوفينيو J.DUVIENAUVD فهو سوسيولوجي مسرحي، يعتبر الدراما شاهدا على ازمة قيم عصر ما: فالابطال المجرمون في عصر النهضة يرمزون إلى «الوعي الجماعي المريض» لتلك الفترة.

---

(١) كوهلر: المغامرة الفروسية: المثال والواقع في الرواية الغزلية (١٩٥٦، تر. الفرنسية، غاليمار، ١٩٧٤)

وكتاب: **ثورة اللغة الشعرية** (١٩٧٤) لجوليا كريستيفا، يتعلق، جزئياً بالنقد السوسيولوجي للشعر. الذي لم يعرض لكثير من القراء لكن والتر بنيامين كان قد اعطى مثالا ساطعا «حول بعض الموضوعات البودليرية عام ١٩٣٩».

في الجزء الثاني من مصنفه يعرض بيير زيما رؤيته الخاصة لـ «سوسيولوجيا النص»، انطلاقا من مثال مأخوذ عن روايتي «الغريب» لالبير كامو، **والمسافر** لالان روب- غرييه ومارسيل بروست. ان الامر يتعلق بتمثيل «مختلف مستويات» النص، «كبنى لغوية واجتماعية» في نفس الوقت، وباستعادة بعض المفاهيم السيميائية الموجودة» عن طريق استخدام «ابعادها السوسيولوجية». العالم الاجتماعي هو مجموعة من «اللغات الجماعية» التي تستوعبها النصوص وتقوم بنقلها. وهكذا، يطرح ب. زيما فرضيتين -هما في حقيقة الامر بديهيتان-: «القيم الاجتماعية لاتوجد أبداً بمعزل عن اللغة» و«الوحدات المعجمية والدلالية والتركيبة تقوم بتقطيع المصالح الجماعية ويمكن ان تصبح رهانات لصراع الطبقات الاقتصادي والسياسي (ص٤١). وبالتالي نصل إلى تمثيل الصراعات الاجتماعية على الصعيد اللغوي في المفردات (المسيحية، والماركسية والفاشية، الخ..)، والتعارضات الدلالية في الخطاب، حيث تظهر الايديولوجيا بمعنى «المصالح الاجتماعية الخاصة» التي تعبر عن نفسها، بشكل طبيعي «كبديهية» بالنسبة للفاعل. الخطاب الايديولوجي لاينتقد نفسه ويجعل «الحوار النظري» والتحقق التجريبي مستحيلا، وهذا الخطاب يرتبط بالسلطة السياسية، ويميز «كافة اللغات السلطوية والتسلطية». في النص، يمكننا وصف الايديولوجيات اثناء عملها. أولا ينبغي ان نحدد «الحالة السوسيولوجية اللغوية» للنص، الحالة التي يعيشها المؤلف ومجموعته الاجتماعية؛ ثم نجد بعد ذلك مختلف الخطابات التي «تمثلها» اللغة،

وهكذا فان: **الانسان معدوم الصفات** لموزيل MUSIL يتضمن عدة خطابات ايديولوجية متنافسة مُمَثَّلَة PARO-DIES فخطاب القاص يتميز «بثنائية القيم الثقافية الناجمة عن ازمة الامبريالية. ومن هنا نشوء كتابة غير تقليدية قريبة من الدراسة وغير مكتملة في رواية **الغريب** لالبير كامو، تكشف اللامبالاة عن «زيف الخطابات الايديولوجية» التي يشهد عليها خطاب المدعي العام. ونفس المواقف، حينما يتعلق الامر **بالبحث عن الزمن** «بنية النص بمجملها». والمحادثة التي تعبر بها «الطبقة الفارغة» عن نفسها تنضم إلى نرجسية المؤلف. والامر الذي يبدو انه لم يخطر على بال زيما هو القضية التي تعترض سوسيولوجيا الادب وهي: ماهو الفرق بين «المكتوب» والمشفوه؟

واذا انتقد بروست «الكلام الدنيوي» واذا كان قد انقطع عنه، فماذا يبقى من النقد السوسيولوجي؟. من جانب آخر، هناك مبالغة في رد رواية **البحث عن الزمن الضائع** إلى مجرد نقد للكلام الدنيوي، عن طريق الكتابة. لكن البرنامج الذي اعلنه السوسيولوجي [زيما] لم يتحقق؛ اذ هناك منظرون يشبهون الاحزاب، ماان تعطيهم السلطة [مكسباً ما] حتى يتركون تطبيق برنامجهم: التناقض بين المحادثة والكتابة لايوضح بنية **البحث عن الزمن الضائع**، التي لو اخذنا برأي زيما كان يمكن ان تكتب في مائتي صفحة، الحقيقة انه استنتاج سهل، ان نجد «المجتمع الدنيوي للبورجوازية» في انتصار الفن، والخروج من نص اقل غنى مما كان عليه لحظة دخوله.

النقد السوسيولوجي، يفضّل اذاً الدراسات الشاملة MONOGRAPHIES ودراسة التفاصيل المستندة إلى النص مباشرة، على النظريات المتبوعة بأمثلة مخيبة للآمال، كما هو حال كتاب هنري ميتران: **خطاب الرواية** (منشورات بوف ١٩٨٠). حيث سمح له الكشف المنهجي للشروط

التاريخية والانتاج الادبي، بتعريف «شروط ورهانات وقواعد» هذا الانتاج: ففي كل سنة يمكننا قراءة تشابك وتصادم الخطابات، حيث يفهم الخطاب بواسطة الخطابات الاخرى: وتحليل مايقال ومايكتب «في آخر نص من النصوص العظيمة» («من اجل نقد سوسيولوجي للكليات. سنة ١٨٧٥»). لكن الاعمال العظيمة مثل **التربية العاطفية** أو **L'ASSOMMOIR** مع انها محددة «بالجوهر الاجتماعي» الذي تسبح فيه فتشوش الخطاب المتلقى وتحيده عن مساره: حتى ظهور زولا، كان الشعب في الادب يتعلق بعالم هزلي، والشخصيات الشعبية اذا لم تكن هزلية، كانت تتخذ شكلاً مثالياً، فالشعب في **الخمارة المريبة** ليس مذنبا ولا خلصه احد. اذاً، تقع دراسة الشكل بين دراسة الخطاب الاجتماعي المتلقى وبين «الملفوظ الروائي» اي المضمون الصريح أو الظاهر للعمل. ان عنوانا مثل **قصر اليهودية** لجي دي كار GUY DES CARS يحيل إلى «انتهاك المحرم»، «فنسمع الدعوة إلى التقيد بالنظام والتحذير السياسي نحو: فرنسا للفرنسيين!»، وشخصية مثل شخصية «الاشتراكي» عند فلوبير، هي شخصية غبية (حمقاء) (سينيكال في رواية **التربية العاطفية**) وهو بطل حقيقي عند زولا (لانتييه في **الخمارة المريبة**).

وهكذا، ليس ممنوعا ان نعثر، في البنى الادبية على «البنية الاجتماعية» التي تقوم باعلامه على كل حال. شريطة دراستها دراسة فعلية. وهذا هو العمل الذي يتابعه بيير باربريس P.BARBERIS في كتبه: **بلزاك ومرض العصر** (غاليمار، ١٩٧٠)، **رونيه دوشاتو بريان** (لاروس ١٩٧٣): مصادر الواقعية: ارستقراطيون وبرجوازيون (الاتحاد العام للكتاب، ١٩٧٨) وفي كتب اخرى: «هناك شبكة من المصالح، والعادات والتقاليد، نتيجة علاقات الطبقات تضم الرواية الواقعية التي لم تخلقها. ان الادب «الذي

يكتب ويحلل، بوسائله الخاصة، الصراعات الناشئة عن طبيعة وحركة الاشياء لايمكن ملاحظته [..] بدون الرجوع إلى الاطار الاجتماعي -التاريخي الذي تطور فيه وضده (مصادر الواقعية، ص١٨). وهذا النقد يسعى إلى ان يكون نقدا «انفعاليا وسياسيا»، بلا رحمة واحيانا بدون احترام للمناهج التي لايقرها. والقارىء المهتم بالنتائج، كما هو الامر عند لوكاتش وماركسيين آخرين، سيفضل تحليل المقالة الهجائية. ونقول الشيء ذاته عن مؤلفات البروفسور الانجليزي تيري ايجلتون T.EAGLETON الذي يختتم «نظريته الادبية» L'TTERARY THEORY, OXFORD BLAK-WELL, 1983 بعريضة لصالح «النقد السياسي».

ونستكمل هذه المؤلفات بفكرة حول «المجال الادبي» على طريقة بورديو BOURDIEW مثل: الوضع الاجتماعي للكاتب، ومخططاته الادبية الاساسية، و«سلسلة التأملات العاملة في الانتاج الادبي»، كل هذا، قامت بتحليله سوسيولوجيا المجال الادبي[1].

٣- جمالية التلقي

ان سوسيولوجيا الادب لاتولي اهتمامها للمؤلف وللعمل فقط بل وللجمهور ايضا. انها سوسيولوجيا القراءة، وجمالية التلقي، أو على الاقل، هي ذلك الجزء من جمالية التلقي، الذي يعالج الاستقبال الجماعي للعمل الادبي. اي انها تدرس العلاقات بين العمل والقارىء كموضوع مستقل، في نفس الوقت الذي تدرس فيه العنصر الشعري الذي تنشأ عنه.

سوسيولوجيا القراءة

ان اهتمامنا بتقديم كتب -شاهدة، لها اهميتها في تاريخ منهج ما، وليس كل الكتب، يجعلنا ننطلق من كتاب ك.د. لايفس FICTION AND THE READING PUBLIC LEAVIS

---

(١) أ.فيالا: ولادة الكاتب (١٩٨٥).

(١٩٣٢، اعيد طبعه لدى PENGUIN عام ١٩٧٩ لم يترجم إلى الفرنسية). والمؤلفة نفسها تحدد مسعاها باعتبار انه لاينتمي الي النقد الادبي المعتاد، انما إلى الانثروبولوجيا وتاريخ التذوق، والامر يتعلق بدراسة الروائع، وهو مانجح الرواية منذ نهاية القرن الثامن عشر، الرواية التي تتضمن موقف الجمهور ازاء القراءة فلماذا الرواية؟ ذلك ان «الكتاب» بالنسبة لغالبية الناس هو «رواية».

لقد اجري تحقيق صحفي انجزته الصحافة حول سوق الكتاب، في المكتبات العامة، ومكتبات السوق، وعند باعة الصحف، يسمح لنا بتحديد الكتب المطلوبة من قبل السواد الاعظم للجمهور (الانكليزي لعام ١٩٣٠) والتي تشكل الادب الشعبي. في تلك الحقبة كان يعرف الجمهور بوجود الكتاب عن طريق الصحافة. كما تضع ك.د. لايفس قائمة بالنقد الادبي في الصحف البريطانية والمعايير المستخلصة من قبل كل صحيفة: والخلاصة ان الجمهور قد اتخذ قراره، قبل شراء الكتاب أو استعارته؛ وقد عززت نوادي الكتب هذا التصميم. فهنالك من الكتب مايعلم كتابة القصص الناجحة. اما رأي الروائيين الذين وزعت عليهم ستون استمارة تشير إلى نمط العلاقات التي يقيمونها مع الجمهور. ويظهر هذا التحقيق الفرق (التمييز) الذي يعود إلى نهاية القرن التاسع عشر (بالنسبة لانكلترا)، بين الروايات ذات القيمة العالية، والروايات الناجحة (اي التي تحقق نسبة كبيرة من المبيعات). حتى تلك الفترة كان روائي مثل ديكنز يخاطب مختلف فئات الناس. وهذا الانقطاع الخطير هو ظاهرة حديثة فالجمهور ينقسم إلى طبقات COUCHES وقد اوكل الادب «الحديث» إلى اقلها عددا، باعتبار ان غالبية القراء لاتهتم لا بالشعر ولا بالنقد. من ناحية اخرى، الروائي الناجح، على العكس من هنري جيمس مثلاً، لايمكنه ان يعيش دون اقامة علاقة وطيدة مع جمهوره حيث يقدم له التسلية والهروب [من الواقع] والمماثلة.

وقد قادت نتائج التحقيق، ك.د. لايفس إلى مساءلة الماضي بشكل تبين معه كيف تشكل الجمهور ثم كيف تفكك بتأثير التطور الاقتصادي.

الحقيقة ان الجماهير الشعبية في بداية القرن السابع عشر كانت تصغي إلى شكسبير لأنها لم تكن تملك خيارا آخر نظرا لصعوبة روايات ناش* NASHE بعدها جاء جيل الكتب الطهرية* PURITAINE التي منها التوراة، وبينيان* BUNYAN وميلتون. لقد اتفق دوفو* DEFOÈ مع جهوده البورجوازي باعتباره كان ضد العاطفة وضد الرواية: قتل ڤاندرودي بنصف جملة، لكن قيم الملكية والاخلاق ظلت محترمة. ان مذكرات القرن الثامن عشر تتضمن شهادات قراء تلك الفترة، لاسيما مذكرات مكتبة لاكينغتون LACKINGTON (المكتوبة عام ١٧٩١) واعضاء آخرين ينتمون إلى الطبقات الشعبية. لم يترك روائيو القرن الثامن عشر للقراء أية امكانية للهروب لانهم كانوا مشبعين بالعقلانية وليس بالعاطفة؛ فالكلمة المجردة تصف المشاعر ويسندها في ذلك «الذوق السليم» و«العقل السليم» والبعد النقدي. وقد اختفت هذه المدونة CODEفي القرن التاسع عشر لان تاريخ

(*) ناش (توماس): كاتب انكليزي (١٥٦٧- ١٦٠١). مؤلف مقالات نقدية، ورواية تشردية بعنوان (المسافر التعيس، او حياة جاك ڤيلتون)، كما كتب بعض المسرحيات. [م]

(*) الطهريون: جماعة بروتستانتيه في انكلترا، طالبت في القرنين السادس عشر والسابع عشر بالتمسك بأهداب الفضيلة. [م]

(*) بينيان (جون): كاتب انجليزي (١٦٢٨- ١٦٨٨). له دراسة دينية رمزية تركت اثرا عميقا في جماهير الشعب هي: (رحلة الحاج). [م]

(*) دوفو (دانييل): كاتب انجليزي (١٦٦٠- ١٧٣١). مؤلف قصص ودراسات ومقالات نقدية، كما كتب رواية مغامرات ذات شهرة عالمية هي (روبنسون كروزو). [م]

الجمهور الادبي هو تاريخ المدونات المتتابعة. ان الاتساع الكبير للقراءة في نهاية القرن الثامن عشر قد أحدث عدة تغيرات تتعلق بالمؤلفين والناشرين والدوريات، وانتظار القراء ومثال الروائي، وانتشرت مكتبات الاعارة وتسببت في تدني مستوى القراء. فطالب الجمهور بالإثارات القوية. ومن قرأ وأعجب برواية تريسترام شاندي، طالب بأجزاء جديدة منها، قد اختفى. ظهرت تقاليد الرواية الشعبية عند نهاية القرن الثامن عشر وفي الوقت الذي كف فيه النقاد عن تقديم حساب حول غالبية الروايات. لكن السبب في تفكك الجمهور، يعود إلى الثورة الصناعية اذ انتهت أوقات الراحة التقليدية الريفية من المدينة؛ كما ساهم ظهور المسلسلة في تغيير بناء ونبرة الرواية، وتأكيدها (المسلسلة) على عنصر الإثارة ادى إلى غياب الحد الفاصل بين الادب والحياة، كما ادى إلى غياب الروح النقدية. وقد بدأ مستويان من الجمهور بالافتراق عن بعضهما بعضا، مع العلم ان اثرهما كان اقل مما هو عليه في القرن العشرين: لكن ديكنز ظل يخاطب المستويين. كما ادى ظهور الطبعات الرخيصة الثمن (سيمث ١٨٤٨) إلى زيادة حدة الانقطاع الدرجة ان الامر وصل بروائيين جادين: مثل كونراد وجيمس إلى العيش بالكاد من قلميهما عند نهاية العصر الماضي، بينما ظل جورج اليوت قادرا على ذلك، وبحسب رأي ك.د. لايفس، ان فتح السوق امام جمهور الناس يضر بالقراءة النوعية. فهذا الجمهور الجديد يطلب كتبا سهلة منها الروايات، وهناك كتاب آخرون لايزالون، تبعاً لدرس فلوبير وزولا وتورغينييف، يريدون نشر اعمال فنية (مور، كونراد وجيمس)، لكنهم يحتاجون إلى جمهور من المطلعين. وشيئاً فشيئاً لن يتمكن جمهور الشعب من فهمهم. هناك دراسة هامة حول الصحافة الأدبية في القرن التاسع عشر تستكمل هذه البانوراما وتشير إلى نفس تدني المستوى. وهو تدن عززته المصالح المالية والدعايات. لقد اختفى نقد الكتب القاسي؛ لانه يبدو

نوعاً من عدم الوفاء ازاء الجماهير؛ اذ قد يبدو الجهد الذي يتطلبه مهيناً للقارىء العادي (ص١٥٨). وتختلط منظومة قيم النقد مع منظومة جمهوره، حتى ان ك.د. لايفيس تثير الانتباه إلى بعض ممارسات الصحافة التي لا تعرض كتابا (أو موجزاً عنه) الا اذا قدم لها الناشر الدعاية، لذا فهي لاتختم ابدا بالكتب الصعبة.

ان مواجهة الحاضر بالماضي قادت لايفيس إلى دراسة دلالة الكتاب الرائج Bestseller (اي الذي يحقق نسبة عالية من المبيعات) من وجهة نظر الجمهور. ان تطور الرواية ارتبط بتطور التسلية، فالجمهور المتنامي والناشرون الصناعيون والكتاب الجاهزون لدراسة وتموين السوق، كلها شروط اساسية، لكن السبب الاساسي للتغير يكمن في تغير البيئة الاقتصادية والاجتماعية. هذا التحليل يؤدي إلى طرح المسألة بعبارتي الانحسار والتقدم، ان موقف الناقد واضح: شراء الكتاب الرائج يضر بالادب الذي فصل عنه رجل الشارع. وهذا الاخير، فقد الثقافة الشعبية القديمة، ووجد نفسه مستسلماً لكتب هدفها تبديد الوقت؛ وحتى لغته تدهورت أو فسدت (كما يبين ذلك بروست حينما يقارن لغة فرانسواز بلغة ابنته). على هذا، فان القراءة وحدها تستطيع تغيير وتصحيح تأثير البيئة عن طريق الشعر والمسرح وافضل الروايات، لكن، حتى نرجع إلى قضية الكتاب الرائج فهو يتميز عن الرواية العظيمة مثلما يتميز الشعر السيء عن الشعر الجيد. اذا لم تلامس الرواية، كروايات جيمس وڤيرجينيا وولف* الجمهور العريض، ذلك ان هذا الجمهور لم يتدرب على قراءة هذه الروايات كعمل شعري، وانه قد افسدته السلبية التي لاتتضايق من الادب السيء. ان جمهور ستيرن* وميلتون* وبوب* POPE كان يتمتع بقوة التركيز، وعدم القدرة على الضجر، وهما ميزتان قد فقدتا جزئياً، لان ألهيات المجتمع المديني، لم تلتمسهما فالقراءة التي كانت

تجري بصوت عال، ضمن العائلة، كانت دلالة عليهما، لكنها اختفت، ومن هنا نشوء ادب التعويض (أو الادب البديل .م) الذي يهدف إلى مستوى واسلوب متوسطين، وهذا سبب نهاية الشعر الذي لم يعد مقروءا بينما كان لايزال واسع الانتشار في القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر؛ صرنا نطلب الاقل ونقدم الاقل: كليشيهات تتشكل على اساسها حياة القراء؟ التي اضحت فارغة وضيقة وخطيرة.

وهذا ماتبينه ك.د. لايفيس في معرض تحليلها لمقتطفات من عدة كتب **رائجة** وفق الاثر الناشيء على الجمهور، ووفق المستوى «الرفيع» أو «المتوسط» أو «المتدني». القضية الرئيسية هي قضية اللغة: فلغة الجمهور الواسع هي لغة لاتستند إلى مصادر فنية، وتتكون من افكار ومشاعر منمطة، بينما تقوم الرواية الجيدة بصدم احكام القراء المسبقة، لانها تقوم بطرح العادات العقلية على بساط البحث وللوقوف في وجه استعباد هذه الصناعة الثقافية للجمهور، تطالب لايفيس، في الختام، بمضاعفة الدراسات (كما هو الحال بالنسبة للعلوم) الانثروبولوجية الثقافية، وتطلق نداء إلى الشباب والتعليم، وتطالب بنقد حقيقي كامل، وبنشر وناشرين نزيهين. اذاً فالتحقيق الانثروبولوجي يقود للدفاع عن منظومة من القيم الادبية.

ان هم دراسة الجمهور الادبي الذي ادى، بعد خمسين عاماً، بجاك لينهارت وبييرجوزا إلى تحرير كتابهما **قراءة القراءة** (لوسيكومور، ١٩٨٢) الذي يتضمن تحليلاً لقراءات متقاطعة لنفس الروايات في فرنسا وهنغاريا، اضف إلى ذلك كتاب بيريك PEREC: **الاشياء، ومقبرة الصدأ** لاندريه فيجيس ENDRE FEJES.ان سوسيولوجيا القراءة تفترض اعتبار القراءة تظاهرة مستقلة، ناشئة عن الدراسة العلمية وعن وصف «يوضح الوجه الاجتماعي لسلوك القراء». ومن بين السابقين في هذا الميدان نشير إلى

دوغلاس وابلز في كتابه: RESEARCH MEMARANDUM ON SOCIAL ASPECTS AF READING IN THE DEPRESSION, 1958 وكتاب روبير اسكاربيت: **سوسيولوجيا الادب** (١٩٥٨). ان التحقيق الذي اجراه كل من لينهارت وجوزا يهدف إلى اظهار تعددية وبنية التفسيرات حول النصوص الروائية «في الميادين الاجتماعية والسياسية والاخلاقية والفلسفية». وهذه التفسيرات نفسها، ترجع إلى بنى اجتماعية و«انسجامات ايديولوجية» تستند اليها، كما تحاول، من جهة اخرى، عدم فصل «اثر المضمون» عن «اثر الشكل». وهنا نستخلص نمطين من انماط القراءة: الأول يهتم «بالابطال» والثاني بالظواهر الاجتماعية في الكتاب المقروء. وبالاضافة إلى ذلك يعرض المؤلفان مفهوما «لشكل القراءة». فيعتبران ان القراءة هي عملية* وقائعيّة FACTUELLE وظواهرية تبقى على سطح الاحداث المروية؛ أو هي «تمثيلية -انفعالية» ترتبط بعملية تمثيلية لايمكن، حتى لنص حديث (١٩٦٥) مثل نص جيريك ان يلغيها؛ والشكل الثالث من اشكال القراءة هو «تحليلي - تركيبي»، اي انه يبحث عن اسباب ونتائج حالة معيّنة. هذه الاشكال الثلاثة، يمكن تطبيقها اما على الشخصيات أو على المجتمع. من جانب آخر، كل رواية تقترح منظومة من القيم: فهل يمكن لتفسير القراء ان يعكسها (المنظومة) ام ان هذا التفسير سيفرض منظومتهم (القراء)؟.

«ان مايراد ايصاله للآخرين تتغير دلالته خلال عملية الاتصال وتبعاً لثوابت تحدد كلا من المرسل والمتلقي والقناة» ويعتبر كل من لينهارت وجوزا ان «قيم الفرد تتعلق أولا بانتمائه إلى هذه الجماعة أو تلك». اخيرا هناك ثلاثة عوامل اجتماعية تؤثر في الافراد، هي «الثقافة الشاملة لحضارة معينة» و«الثقافة القومية والماضي القومي، والتقاليد

---

* أي تستند الى الوقائع العملية [م]

...الخ »، و« وعي الجماعة أو الطبقة الاجتماعية ». لاشك بان مقابلة الجمهورين الفرنسي والهنغاري هي التي سمحت للمؤلفين بتبرير هذه التأكيدات.

ان الجدة في كتاب **قراءة القراءة**، لاتكمن في مبادئه بل في التحقيق الذي اجراه مؤلفاه. اذاً كان ينبغي تحضير عينة من السكان (المواطنين) تتضمن مجموعات اجتماعية -مهنية مختلفة (مهندسين، اشباه مثقفين، مستخدمين، تقنيين، عمال وصغار تجار)؛ حيث طرح عليهما استمارتان، الأولى تتعلق بعادات القراءة والاخرى حول كتب معينة؛ ترميز الملفوظات، وضع احصائية للمعطيات؛ والعلاقات المشتركة بين الاجوبة. بعد ذلك قام المؤلفان بوصف وتكوين اربع « منظومات للقراءة »، لاتتوقف عن المظاهر الفكرية، بل تتضمن القيم: « القراءة الظواهرية »، « القراءات التقويمية » ذات النمطين، والقراءة « التركيبية »، ودون ان ندخل في تفاصيل الفرز، نشير إلى ان النتيجة تشير إلى عدم تشابه القراء وكذلك بنى النصوص التي كانت موضوع التحقيق، ونحن نتمنى زيادة مثل هذه التحقيقات التي تبيّن كيف يمكن للانتماء إلى بلد معين أو إلى مجموعة بشرية ما، من شأنه التأثير على القراءة.

مع ذلك، نذكر بان رجلاً مبهوراً بالماركسية، هو والتر بنجامان، كتب يقول: « لكي نعرف عملاً ما أو شكلاً فنياً معيناً، لن نستفيد من التوجه نحو من يخاطبه. ليس فقط لان الإحالة (الرجوع) إلى جمهور محدد أو إلى ممثليه يشكل، وسيلة أكيدة للضلال، لكن حتى مفهوم الجمهور « الامثل » أو المثالي، لايمكن إلا ان يسيء إلى أية دراسة نظرية حول الفن، ينبغي ان تكون افتراضاته المسبقة هي وجود وجوهر الانسان بشكل عام (الاعمال المختارة، منشورات جوريار، ١٩٥٩، ص١٩٥٧)

جمالية التلقي:

ان اعمال مدرسة كونستانس هي التي شدت الانتباه إلى جمالية التلقي. وقد جمعت دراسات اهم ممثلي هذه المدرسة، هانز روبير جوس H.R.JAUSS في كتاب حمل عنوان: **من اجل جمالية للتلقي** (١٩٧٢- ١٩٧٥؛ الترجمة الفرنسية نشرت عند غاليمار عام ١٩٧٨). يفترض جوس ان العمل «يشتمل في نفس الوقت على **النص**، كبنية معطاة، وعلى **تلقيه** أو استقباله من قبل القارئ أو المشاهد». وعلى بنية العمل أن تكون «متمديّة» ملموسة من قبل «متلقيها» لكي «تبلغ قيمتها كعمل». ومعنى العمل ليس غير زمني انما يتكون «من خلال القصة نفسها. وكلما تغيرت الشروط التاريخية والاجتماعية للتلقي»، يتغير معنى العمل. وهكذا فنحن نميز بين «فعل، أثر» العمل وبين تلقيه. فالاثر «يتحدد من خلال النص، نفسه، اما التلقي فيتحدد من خلال المتلقين. وينبغي الا نفهم العمل على انه ثابت، بالمعنى الذي نتحدث عنه في «صورة رابليه في الادب الفرنسي: فالدلالة تتكوّن، شكلاً ومضموناً، كما يتكون الحوار والجدل. فاذا تجاوز العمل جيله، ذلك لأن شكله يحتفظ بدلالة هي جواب على زمن آخر- هو زمننا. هناك اذاً، حوار «بين فاعل حاضر وخطاب ماض»،لكن الاسئلة والاجوبة تظل ضمنية: لكن لايذهبن بك الظن إلى ان الامر يتعلق بتعليم ديني أو بعقيدة. اذاً لايكفي القيام بدراسة «انتاج» العمل الفني في علاقته بالمعطيات الاقتصادية لعصره، كما كان يحسب بعض الماركسيين، لأن التحقيق حول تلقي العصر وحده يبلغ «الموضوعات الحقيقية والاتجاهات الاجتماعية للتطور». ان العمل يقتضي وجود «أفق انتظار أدبي» وتبعاً لذاته، ولأثره الناتج، ولأفق اجتماعي ناشيء عن «مدونة جمالية» للقراء. هؤلاء يبدأون بفهم النص عن طريق «الأفق» الأول، لكنهم يدخلون في تحليلاتهم ويحققون مادياً، حواراً مع فهمهم الخاص للعالم،

في دلالة حالية، يحددها المجتمع والطبقة والسيرة الذاتية التي هي ملك لتلك الدلالة. «صهر الافاق» هذا يمكن ان يكون شاملاً، في الاستمتاع الخالص والتمثيل المباشر، أو ان «يتخذ شكلاً انعكاسياً [أي] بُعداً نقدياً في التفحص، ملاحظة الشعور بالغربة، اكتشاف الوسيلة الفنية، جواب على تحريض فكري، ويمكن للقارىء نفسه رفض ضم هذه التجربة الادبية إلى تجربته الخاصة به: نرى ان هذا الصهر يمكن ان يكون تزامنياً ومعاصراً للعمل، أو تطورياً ينتج عن فترة لاحقة. وقد يعني هذا الصهر «نقلاً للمعيار» أو «خلقاً له» أو «انقطاعاً عنه» (ص٢٦١).

في نفس الكتاب، على سبيل المثال، يقوم جوس بدراسة مسرحية راسين: **إيفيجيني**، كما يدرس مسرحية غوته و«نعومة البيت»، والشعر الغنائي لعام ١٨٥٧ كنموذج لنقل المعايير الاجتماعية عن طريق الادب». هذا التحقيق الثاني يقدم معلومات حول «الواقع اليومي للعالم البورجوازي» في القرن التاسع عشر ويبين ان الشعر الغنائي، وليس الرواية وحدها، تعطينا معلومات عن الانتظار وعن رأي وايديولوجية القراء، هنا حيث الدائرة العائلية التي تنحبس فيها السعادة البورجوازية. ومنذ دراسته حول «تاريخ الادب، كتحد للنظرية الادبية. كان جوس قد بين انه لتأسيس تاريخ للادب يقوم على اسس جديدة، كان ينبغي اعتبار ان الادب والفن لاينتظمان في تاريخ منظم إلا اذا لم يكن تتابع الاعمال متوجهاً إلى الفاعل المنتج فقط، بل إلى المستهلك ايضا- في نقطة تقاطع المؤلف مع الجمهور، وهذا يعني ان الكاتب، كما رآه ماركس الشاب، هو الذي يغير حساسية القراء. وهؤلاء، بدورهم، يساهمون في «صنع التاريخ»؛ وهم ليسوا سلبيين بل فاعلين، وهكذا يمكننا اعادة العلاقة التي قطعتها التاريخانية HISTORICISME بين الماضي والحاضر. واستقبال القراء الأوائل يفترض وجود

«حكم قيمة جمالية»: هذا الادراك الأول للعمل يمكن ان يتطور لاحقاً ويغتني من جيل إلى جيل، ويشكل، عبر التاريخ «سلسلة استقبال أو تلقي» من شأنها تقرير الأهمية التاريخية للعمل وإبراز مكانته في التدرج الجمالي. ينبغي على المؤرخ اذاً، ان يصنع تاريخ «التلقيات المتعاقبة»، مقيماً بذلك «استمرارية أكيدة بين فن الماضي وفن اليوم، بين القيم التي كرستها التقاليد وبين تجربتنا الحالية حول الادب (ص٤٦).

عند ذلك، يقترح جوس سبع فرضيات تحدد الاسس التي يمكن ان يقوم عليها تاريخ الادب. فبدلاً من ربط «الوقائع الادبية» بشكل منسجم، يهتم المؤرخ بالتجربة التي يعيشها القراء مع الاعمال الادبية أولا»، والمؤرخ نفسه يقع في السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين (ص٤٧)؛ والعمل الادبي يتميز بالجدلية (التي أشار اليها شارل بيغي CH.PEGUY في كليو CLIO حينما رأى في القراءة فعلاً مشتركاً بين القارىء والمقروء)، وليست الوقائع سوى خلاصة هذه العملية؛ وبدون قراء يعيدون تحقيق العمل الأدبي فإنه يفقد الفاعلية والطاقة ووجوده كله، وذلك على عكس الأحداث التاريخية الأخرى. أما الفرضية الثانية فتحدد أنه ينبغي على التحليل الادبي ان يعيد تكوين «افق انتظار» الجمهور الأول للعمل، اي منظومة المرجعيات التي «تنشأ عن ثلاثة عوامل رئيسية هي: التجربة الأولية التي للجمهور حول النوع الذي تنشأ تلك التجربة عنه، وتجربة وموضوعاتيّة THEMATIQUE الاعمال السابقة التي تفترض مسبقا معرفتها، والتعارض بين اللغة الشعرية وبين اللغة العملية اي بين العالم التخيلي وبين الواقع اليومي» (ص٥٠). في الفرضية الثالثة هناك تحديد مؤداه ان المكتوب الجمالي، بين افق انتظار الجمهور والتجربة الجديدة لعمل معين تمّ تقييمه تبعاً، للنجاح أو الفضيحة أو الفشل، يمكن ان يصبح معياراً للتحليل التاريخي، اذ ان بعض الكتب

تكون جمهورها ببطء وتأخير شديدين، هناك اذاً «تاريخ أدبي للقارىء كما ألمح إلى ذلك وينريش عام ١٩٦٧. وبإعادة تكوين أفق الانتظار هذا كما كان عليه أثناء محطة التلقي الأولى للعمل، كما تقول الفرضية الرابعة، فاننا نفهم المسائل التي كان العمل يجيب عنها» والكيفية التي فهمها بها قراء العصر. ويحسب الفرضية الخامسة، فان جمالية التلقي تقتضي ان يوضع العمل الادبي « في السلسلة الأدبية التي هو جزء منها»، ويمكن للعمل التالي ان يحل القضايا المعلقة من قبل العمل السابق، وتسمح الجدة ببعض الانبعاثات، فصعوبة الشعر المعاصر هي التي سمحت بانبعاث الشعر الباروكي.

وتقول الفرضية السادسة، انه يمكننا بشكل تزامني فهم منظومة الأعمال الآنية عن طريق نظرية التلقي، واجراء مقاطع في المسار التدرجي. لأن للأدب تراكيب ثابتة (انواع، اساليب، اشكال). عندئذ يمكن للمؤرخ تحديد الفترات القوية في تاريخ الادب. لم يبق علينا، وهذا هو موضوع الفرضية الأخيرة سوى ربط التاريخ الخاص الذي يشكله تاريخ الأدب بالتاريخ العام: «اذا بحثنا عن الفترات التاريخية حيث تسببت الأعمال الأدبية فيها بانهيار محظورات الاخلاق المهيمنة أو قدمت للقارىء ذمامة* لسلوك حياته»، فاننا نفتح أمام التاريخ الأدبي مَجالاً جديداً. ولايعود الأمر يتعلق باظهار الكيفية التي ينعكس التاريخ فيها في النصوص الأدبية، إنما بإبراز وظيفة «الإبداع الاجتماعي» التي اضطلع الأدب بها.

هكذا، تبدو جمالية التلقي، في عصرنا، أكثر محاولة تجديدية لإقامة سوسيولوجيا أدب غير ماركسي، وفي نفس الوقت، لتجديد انعاش التاريخ الأدبي وزحزحته. ان عرض القراءات المتعاقبة لعمل نقدي من قبل عدة أجيال نقدية

(*) ذمامة: دراسة احوال الذمة او الضمير [م].

لايهدف إلى تشكيل مجموعة من الحماقات انما لتنمية جدلية الكتابة والقراءة الجماعية، والكشف عن الأوجه الجديدة دائماً لمؤلف ما أو لاسطورة معينة (وهي هنا إيفيجيني)، أو لكلمة (وهو هنا الفصل الهام الذي عقده جوس للكلمة «الحديثة»).

وكان غوستاف لانسون*، بحسه الثاقب قد أحس بهذا الأمر، حينما كتب في نهاية مجرى حياته قائلاً: «هذا المعنى الدائم والمشترك، حينما يتّعلق الأمر بنصوص شهيرة عملت بها كافة أجيال النقاد والقراء يمكنه ان يتظاهر بكونه كبيراً وعادياً، ومع ذلك فمن المفضل عدم التنازل والرجوع اليه، وان نربط به كافة التغيرات الدقيقة التي أثرتها مختلف العصور والعقول. ويستحسن ان ننطلق من هناك للبحث عن المعنى الاصلي، اي معنى المؤلف، ثم معنى الجمهور الأول ومعاني كافة الجماهير الفرنسية منها والاجنبية التي التقى بها الكتاب بشكل متتابع، ان تاريخ كل رائعة يتضمن موجزاً لتاريخ تذوق وحساسية الأمة التي أنتجتها والأمم التي تبنتها» (دراسات فرنسية ١/١/١٩٢٥، ص٤٢).



(*) لانسون: بروفسور فرنسي (١٨٥٧– ١٩٣٤). طبق المنهج التاريخي المقارن على دراسة الاعمال الادبية. [م]

الفصل السابع
اللسانيات والأدب

١- اللسانيات

- بينفينيست:

حوالي عام ١٩٦٠ كانت الأمور تسير كما لو انّ نهراً جوفياً صعد إلى سطح الارض ليجرف معه أقدم المناهج بما فيها الظاهراتية PHENOMENOLOGIE وليغرقها في مجراه. الواقع أنّ اللسانيات البنيوية قد بلورت تأثيرها بفضل اسمين كبيرين هما رومان جاكوبسون [....] وإميل بينفينيست. وقد اكتشفت فرنسا الأول عبر مقالة كتبها كلود ليفي شتراوس، أما الثاني (بينفينيست) -الذي تناوب في مقالاته منذ عام ١٩٥٠ على فكر فردينان دوسوسير المتجلي في كتابه «محاضرات في اللسانيات العامة» بهدف نقده وتجاوزه فيما بعد- فقد نشر كتابه «قضايا اللسانيات العامة» عام ١٩٦٦ (غاليمار) المتضمن اساسيات ابحاثه.

لن نسرد هنا تاريخ الألسنيّة البنيويّة، إنما سنبيّن التأثير الكبير الذي مارسته بعض الدراسات المضيئة- المنارات- على النقد الأدبي ولم تفقد من قيمتها أي شيء، مع أنها قُلّدت وطوِّرت أو أُنكِرت قوتها- قوة كتّابها (ص٩٨٥).

ويلخّص لنا بينفينيست، هذا التاريخ في بضعة أسطر. ففي مقالته: («**البنية» في اللسانيات** والتي ضمها كتابه: **قضايا اللسانيات العامة**، ص٣٩).

يقول: «لقد كان مفهوم اللسان كنسق مقبولاً من أولئك الذين تلقوا تعاليم سوسير في النحو المقارن اولاً ومن ثم في الألسنية العامة. إذا ماأضفنا إلى ذلك مبدأين آخرين هما أولاً: اللسان هو شكل وليس جوهر، وثانياً: انه لايمكن التعرف على وحدات اللسان إلا عبر علاقاتها، فاننا بذلك نحدد أسس المذهب الذي سيوضح، بعد عشر سنوات، «بنية الأنساق اللغوية». المبدأ الأساسي إذاً هو أنّ «اللسان يشكّل نسقاً تتحد اجزاؤه ضمن علاقة من التضامن والارتباط. ويقوم هذا النسق بتنظيم وحدات هي عبارة عن علامات متمفصلة تختلف عن بعضها وتحدد بعضها بالتناوب. ويعلمنا المذهب البنيوي بأنّ النسق يسيطر على نظام العلامات ويهدف إلى استخلاص البنية من خلال العلاقات القائمة بين العناصر [...] ويبيّن الطابع العضوي للتبدلات التي تطرأ على اللسان». فإذا استبدلنا كلمة «لسان» بـ«عمل أدبي» فسنرى على الفور، كيف يمكن تطبيق منهج من هذا النوع على الأدب لاسيما إذا عرفنا بأنّ العمل [الأدبي] هو لغة.

لبنفينيست مقولات أخرى قدمت للدراسات الأدبيّة مفاهيم أساسية، أولها مقالته «علاقات الزمن في الفعل الفرنسي» (١٩٥٩، قضايا، ص ٢٣٧- ٢٥٠) التي يقترح فيها إعادة العقلانية لتصنيف أشكال اللغة. ويشير إلى أنه لكي يتسنى لنا وصف الأشكال الفعلية في اللغة الفرنسية فإنّ مفهومي الزمن والمظهر ASPECT لايكفيان. وينطلق في هذا من التكرار الظاهري الذي يشكله تعايش شكلين بهدف التعبير عن الزمن، هما: ILFAIT & ILFIT وعلى هذا ينبغي إعادة بناء مجمل نظام الفعل الفرنسي لوجود نظامين زمنيين هما نظام **التاريخ** HISTOIRE ونظام **الخطاب** .DISCOURS

التاريخ هو سرد لأحداث الماضي دون تدخل المتحدث في السرد. إذ ماأن «تتسجل الأحداث في تعبير زمني تاريخي»

حتى تصنف على أنها «ماضية» والقاعدة الأساسية تقول بأنّ «الهدف التاريخي يشكل احدى الوظائف الكبرى للسان». وتتصف الملفوظية التاريخية بأشكال محددة أولها سلبي «لغياب الشكل اللغوي للسيرة الذاتية» إذ لانجد في هذا الشكل لا «أنا» ولا «أنت» ولا «هنا» ولا «الآن». لان السرد التاريخي لايستخدم سوى الشخص الثالث «هو» بينما يتميز الجهاز الشكلي للخطاب بأنه يستخدم العلاقة أنا- أنت. والشكل الثاني (ليس من حيث التعاقب الزمني إنما من حيث ترتيب النص) هو «مجال التعبير الزمني» يتضمن ثلاثة أزمنة هي الماضي البسيط P.S. أو المبهم AORISTE الناقص IMPARFAIT (المتضمن صيغة الشرط التي تنتهي بـRAIT والماضي التام P.Q.P) وهذا المجال «نادراً مايتضمن زمناً استشرافياً PROSPECTIF أي الزمن الذي يلوّح بالمستقبل». والنقطة الأساسيّة هي استبعاد الحاضر. فعلى سبيل المثال يسوق لنا بنفينيست مقطعين أحدهما من كتاب تاريخي والآخر من رواية حيث تتشابه فيهما الأزمنة لان موضوعهما واحد. والمؤلف يجعل من نفسه مؤرخا ويتوارى بشكل «لايتحدث فيه أحد معين هنا، وتبدو الأحداث كما لو كانت تسرد نفسها بنفسها». النسق الثاني، هو نسق الخطاب الذي هو عبارة عن كل ملفوظية تفترض متحدثاً ومستمعاً يهدف الأول التأثير على الآخر بشكل ما من الأشكال». ويمكن لهذه الخطابات أن تكون شفوية أو مكتوبة إذا تعلق الأمر بالبلاغة أو بالرسائل أو بالمذكرات أو بالمسرح أو بالكتب التعليميّة. إذاً، فالأمر لاينطوي هنا، على التمييز بين لسان مكتوب وآخر مشفوه، ولابتمييز اللغة المكتوبة عن اللغة المحكية لأنّ الخطاب ينتمي إلى كلتيهما بينما يكون السرد دائماً مكتوباً. ويتميز الخطاب عن السرد بوجود أزمنة فعلية TEMPS VERBAUX وباستخدام الأشخاص. والسرد يستخدم كافة أشكال الضمائر الشخصية بمطلق الحرية، لكنه يفضل استخدام صيغة العلاقة أنا- أنت أما الشخص الثالث

«فلا قيمة له إلا في السرد التاريخي» لأنه لايعتبر شخصاً. كما تستخدم كافة الأزمنة الفعلية عدا «الشكل النمطي للتاريخ» FORME TYPIQUE والماضي البسيط، والماضي المبهم» ومع ذلك فإنّ للخطاب «ثلاثة أزمنة رئيسية» لانجدها فى السرد التاريخي وهي الحاضر والمستقبل والتام. أما الماضي الناقص فهو مشترك بين النظامين: السرد والتاريخ وهكذا فإنّ كون كامي CAMUS قد كتب روايته الغريب بصيغة الماضي المركب P.COMPOSE وهو زمن الخطاب وليس بصيغة الماضي البسيط وهو زمن السرد، فإن هذا الشكل من الكتابة يحمل روايته على الاستفادة من النظام الثاني: «إنه زمن ذلك الذي يروي الوقائع كشاهد وكمشارك. هو إذاً ذلك الزمن الذي يختاره أي واحد يريد أن يوصل إلينا الحدث المروي وأن يربطه بحاضرنا».

إنّ الأشكال المركبة والبسيطة تكون على علاقة لازمنيّة (حاضر، ماضي مركب، ماضي ناقص، ماضي تام، ماضي بسيط أي أنها تقدم لنا مفهوماً «مكتملاً» وظرفاً «راهناً» وأسبقية بالنسبة للزمن البسيط، وبالتالي فهي تقدم علاقة «منطقية ولغوية داخلية INTRA LINGUISTIQUE وليس علاقة زمنية تعاقبية ناشئة عن «واقع موضوعي» ولهذه الأسباب مجتمعة، فإن الأشكال الثانية المركبة لاتستخدم بمفردها. ويكمل بينفينيست هذه الدراسة حول نظام الفعل بدراسة اخرى عنوانها «طبيعة الضمائر» (١٩٥٦، قضايا، ص ٢٥١– ٢٥٧) ومثلما لاتقع الأزمنة في نفس المستوى فكذلك الضمائر. مفهوم الشخص هو مفهوم حاضر في أنا– أنت وغير موجود في هو، ومن هنا ينبغي على التحليل أن ينطلق من أنا. وفي الوقت الذي يرد فيه الاسم إلى «مفهوم ثابت وموضوعي» هو دائما نفسه، فان الضمير أنا (نظراً لعدم وجود موضوع يمكن تحديده بأنا) يحيل دائماً إلى كائن وحيد ومختلف فـ **أنا** ليس موضوعا، إنما «يدل على الشخص الذي يعلن عن الظرف الراهن بخطاب يتضمن **أنا**».

لكل **أنا** مرجعية خاصة، وهو أمر يقود إلى أن **أنا** يعين الشخص الذي يتكلم وذلك الذي نتكلم عنه. فالشخص المتحدث يقول شيئاً ما عن نفسه وكذلك الأمر بالنسبة لـ **أنت**، الذي هو الفرد الذي نتحدث اليه في «الظرف الراهن للخطاب والذي يتضمن الظرف اللغوي **أنت**». ومن هنا نستنتج بان الارجاع إلى ظرف الخطاب وإلى الملفوظية، يوحد **أنا** بـ **أنت** عبر سلسلة من المؤشرات كالضمائر والظروف، والتعابير الظرفية التي سواء كانت زمانية أم مكانية فانها لاتكتفي بإبراز أو إظهار ذلك الظرف إنما تربطه بالفاعل الناطق). وهذه المؤشرات ترتبط جميعها «بالظرف الراهن للخطاب»، وإلاّ فإن اللسان سيلجأ إلى استخدام عبارات أخرى تتعارض مع الأولى وترجع إلى الواقع او إلى التاريخي: **أنا** تتعارض مع **هو**، و**هنا**، مع **هناك** والآن مع **إذاً**، والبارحة مع العشية، والأسبوع القادم مع الأسبوع المنصرم وهكذا. المهم اذاً هو فهم ان نظم التعبير لاتحيل إلى الواقع انما إلى الملفوظية الوحيدة في كل مرة والتي تتضمن تلك النظم، لانها علامات فارغة قياسا الى العالم الموضوعي، لكنها تمتلىء حالما ينهض بها متحدث معين» وهي «تحول اللغة إلى خطاب». ومنها الفعل الذي يرتبط دائماً بفعل الخطاب ACTEDE DISCOURS. لكن الحال لايكون دائماً على هذا المنوال. عند ذلك يعرف بنفينيست هذه الملفوظات التي لاتخضع «لشرط الشخص» ولاتحيل إلى نفسها إنما إلى ظرف موضوعي». وهذا المجال هو مجال «الشخص الثالث» الذي يُعرّفُ على انه «الصيغة الوحيدة لعملية اللفظ الممكنة لظرف الخطاب التي ينبغي ان تحيل إلى نفسها». وهذا الشخص يحل محل «العنصر المادي للملفوظ» ولايرتبط بأية مرجعية لموضوع غير محدد ولايعكس ابدا ظرف الخطاب، كما يتضمن عدة متغيرات ضمائرية او اشارية. للخطاب اذاً «مؤشراته الخاصة به» والتي تتعارض مع الخطاب «المعتبر على انه سجل من العلامات».

وفي دراسة كتبها بينفينيست حول «الذاتية في اللسان» (١٩٥٨، قضايا، ص ٢٥٨- ٢٦٦) نجد تحديا لخصائص الخطاب. حيث يؤكد المؤلف فيها على ان اللغة ليست اداة، اي انها ليست شيئاً مصنوعاً إنما تكمن في طبيعة الانسان الذي لم يصنعها» ونحن، لن نتوصل ابداً إلى معرفة تلك اللحظة الأسطورية التي قد يصنع فيها رجلان اللغة، حتى لو كان الانسان معزولاً عن الآخرين فإنه لن يتمكن من ذلك ابداً: «إنَّ الإنسان الذي نجده في العالم هو إنسان يتحدث إلى إنسان آخر. واللغة تعلمنا كيف نعرف الإنسان». ويعود السبب الاساسي في ذلك إلى انه، في اللغة ومن خلالها يتشكل الإنسان كفاعل: و**أنا** هو الذي يقول **أنا**. والذاتية «ليست سوى انبثاق خاصية أساسية من خصائص اللغة في الكائن»: **أنا** يرتبط بـ **أنت**، لأنه لاتمكن البرهنة على الذات إلاّ عن طريق المتضادات»: وشرط الحوار هذا هو الذي يكون الشخص لانه يتطلب ان يتحول **أنا** إلى **أنت** بشكل متناوب، ضمن خطاب الشخص الذي يعين نفسه، بدوره، بواسطة **انا**. هاتان العبارتان هما عبارتان متكاملتان وتحل الواحدة منهما محل الاخرى، و«يتكشف الأساس اللغوي للذاتية» عبر «علاقة جدلية» تشمل **أنا** و **أنت** وتعرفهما عن طريق علاقة متبادلة وبذلك تنشأ اللغة كلها من الذاتية.

الواقع أن الضمائر الشخصية توجد في كافة الألسن «واللسان الذي يفتقر إلى التعبير عن الشخص لا وجود له». والضمائر لاتحيل إلى مخلوق مفرد يكون دائماً نفسه ولا إلى مفهوم الـ **أنا** إنما إلى «فعل الخطاب الفردي الذي يلفظ فيه الضمير ويحدد المتحدث»، في اللحظة التي يقول فيها المتحدث **أنا** يمتلك اللسان كله وبالتالي فهو يلحق بنفسه بتعبير الزمانية. وكل لسان ينظم مفهوم الزمن عن طريق الإحالة إلى الحاضر. لكن هذا الحاضر لايرجع إلا إلى معطى لغوي [المعلومات أو الأفكار الثابتة والمقبولة في لسان ما- المترجم].

«ويتطابق الحدث الموصوف مع ظرف الخطاب الذي يصفه». الحاضر هو «الزمن الذي نتحدث فيه». لذا فإنّ التعبير عن الزمانية هو تعبير عن الذاتية واللغة تقترح، إلى حد معين، أشكالاً فارغة يملكها كل متحدث يمارس الخطاب ويرويها لـ«شخصه»، معرفاً، في نفس الوقت، ذاته، على أنها **أنا**، وشريك لـ أنت».

إن الشكل **هو** ينتمي بالضرورة إلى الخطاب الذي يلفظه **انا**. ويختتم بينفينيست حديثه بالقول ان عدداً كبيراً من المفاهيم اللغوية التي تظهر بأشكال مختلفة «إذا أعدناها إلى اطار الخطاب، الذي هو اللسان، الذي ينهض به الانسان المتكلم، وإلى شرط **الذاتية المتبادلة** التي وحدها، تجعل التواصل اللغوي امراً ممكناً». نضيف بأن الأمر نفسه ينطبق على عدد من المفاهيم الأدبية. في هذا المجال، فقد سبق بروست بينفينيست، حيث اشار في مقالته «حول أسلوب فلوبير» (١٩٢٠، ضمها كتابه: ضد سانت بوف، دراسات ومقالات، مكتبة لابلياد، ١٩٧١) إلى أن فلوبير «باستخدامه الجديد والشخصي لصيغتي الماضي التام، والماضي المبهم، ولاسم الفاعل ولبعض الضمائر وحروف الجر قد جدد، بمقولاته هذه مثله مثل كانت، رؤيتنا للأشياء ولنظريات **المعرفة**، ولنظريات واقع العالم الخارجي».

لقد غيّرت دراسات بينفينيست فهمنا للأدب لأنه لغة قبل كل شيء. فإذا كانت اللغة مادته وأداته فهي مادة محمّلة بالمعنى. والكاتب يرث نظام الضمائر ونظام الفعل ولايختارهما، انما يتصرف بهما. ويمكننا استخلاص أسلوبيات الأنواع الأدبيّة من الضمائر الشخصيّة مثل **أنا** الشعر الغنائي LYRIQUE والسيرة الذاتية والمذكرات والرواية الشخصيّة **وأنت** في رسائل الهجاء وفي الشعر الغرامي، وفي رواية ميشيل بيتور M.BUTOR **التعديل** (وهي رواية تعطي الانطباع بانها مُخالفة لما هو مألوف).

وتتميز الرواية بوجود السرد «التاريخي» إلى جانب الخطاب. فالخطاب المتبادل يدل على وجود الحوار سواء أكان الحوار فلسفياً أم سياسياً أم مسرحياً. ومن هنا نرى الكيفية التي يقيم الأدب من خلالها علاقات مع نظرية جاكوبسون JA-KOBSON حول الوظائف: فوجود الضمير هو مؤشر على وجود الوظيفة و **الأنا** يحيل إلى الوظيفة الانفعالية، وال**أنت** إلى الوظيفة الندائية، أما **هو** فيحيل إلى الوظيفة **المرجعية**. ومن بين المقالات التي تركت أثراً كبيراً على النقد الأدبي، مقالة بينڤينيست «علاقات الزمن في الفعل الفرنسي» بسبب تمييزها بين **التاريخ والخطاب**.

وسنرى في الواقع كيف سيلجأ تحليل القصة (السرد) إلى هذا التمييز باستمرار حتى وإن تغيّر المصطلح مثل خيال /سرد (ريكاردو)، حدث/ تاريخ (جينيت)، سرد /تعليق ڤينريش، حدث/ موضوع (الشكليون الروس) إلخ. على أية حال قليلة هي الكتب التي حينما تقلّ أدبيتها فإنّ تطبيقاتها تقل أيضاً. لقد كوّن بينڤينيست الكثير من المريدين والكثير من المنافسين، الا انه انتصر لصفاء مياهه العميقة.

ڤينريش ونظرية الزمن:

إنّ الدراسة التي كتبها هنري ڤينريش بعنوان: الزمن، السرد والتعليق (١٩٦٤، الترجمة الفرنسية، ١٩٦٣، سوي) تكمل المبادىء التي طرحها بينڤينيست وتطورها لتفهمنا آلية عمل مختلف الأجناس الأدبية بشكل أفضل، وانطلاقاً من بعض النصوص فقد رفض ڤينريش الوقوف عند حدود الجملة التي افترضها بعضهم (بلومفيلد وليونز) «أكبر وحدة للوصف القواعدي» واقترح منهجه في «الألسنية النصيّة» التي يُفترض أن تكون تطويراً للألسنية البنيوية» [يقول]: «إن الأمر يتعلق، من بين مجموعة أخرى من الأمور، بتفجير إطار المقطع SYLLABE في علم وظائف الأصوات PHONO-LOGIE وإطار الكلمة في علم المعاني SEMANTIQUE وتفجير

الجملة في علم التراكيب SYNTAXE بوجه خاص. ويتحدد النص على أنه «تعاقبُ دالٍّ SIGNIFIANT من العلامات اللغوية بين انقطاعين واضحين في الاتصال (كجزئي «غلاف الكتاب» مثلاً).

وقد توصل فينريش إلى تمييز مجموعتين زمنيتين، تتضمن الأولى، في اللغة الفرنسية، الماضي البسيط والماضي الناقص والماضي التام، وصيغة الشرط. ونجد المجموعة الاولى في التعليق COMMENTAIRE والثانية في القصة (السرد) RECIT وهذه «الملاحظة تنطبق على نصوص بأكملها كما تنطبق ايضا علي المقاطع مهما اختلفت أطوالها». إذاً، فالتحليل الشكلي يقوم بنقل رسالة محددة إلى المستمع أو القارىء، وهذه الرسالة هي عبارة عن تعليق أو سرد لأن تأثير الأزمنة الفعلية VERBAUX ينتشر في أرجاء النص. وتستكمل هذه الرسالة بالضمائر الشخصية التي تقسم العالم إلى ثلاثة ظروف اتصالية: ظرف المتحدث (أو المرسل) كما يقول جاكوبسون، وظرف المستمع (أو المتلقي) وظرف «ماتبقى» بشكل نعرف معه في أية لحظة، عمّن وعمٍّ نتحدث. والحوار الدرامي والبيان السياسي، والافتتاحية الصحفية والوصيّة والتقرير العلمي والبحث الفلسفي والتعليق القانوني» كلها ترتبط بأزمنة العالم المعلّقِ عليه. ويكون المتحدث والمستمع متوترين لأن الأمر يتعلق بجزء من الفعل ACTION وتؤدي أزمنة العالم المروي إلى ظروف أخرى للتعبير، LOCUTION كما في: «تاريخ الشباب، قصص الصيد، الحكاية والسيرة، والأسطورة الورعة، والخبر المكتوب بشكل جيد، والسرد التاريخي والرواية. والإشارات اللغوية ذات القيمة السردية» تقولُ للقارىء بأن الملفوظ هو عبارة عن «سرد» فقط وأنه «بإمكانه» الإصغاء إليه بشيء من التجرد.

هذا التمييز يؤدي إلى تأكيد جوهري هو أنه لايجوز وصف الأزمنة الفعلية بواسطة الزمانية أو بالمدة أو بمفهوم الماضي إنما بواسطة جنس الخطاب أو السرد حيث تكون

الأزمنة مندمجة فيهما وتشير إليهما. الحقيقة، أن النحويين يترددون حول هذه النقطة فيقولون أنَّ الحاضر يدل على «اللحظة الراهنة» أو على «عادة» أو على «وقائع لازمنيّة» أو على «وقائع ماضية ومستقبلية». ونستنتج من ذلك أن الحاضر يقوم بوصف «موقف تعبيري معين ويشير إلى أنَّ للنص طبيعة تعليقية COMMENTATIVE وكذلك الأمر بالنسبة للأزمنة الفعلية TEMPS VERBAUX الخاصة بالعالم المروي. فالماضي الناقص IMPARFAIT والماضي البسيط P.SIMPLE من شأنهما أن يحيلا-إلى أي موقف كان في الزمن وفي المدة. وهكذا فإنَّ روايات الإستباق ANTICIPATION تكتب بصيغة الماضي الناقص أو الماضي البسيط. وفي عبارة مثل «كان ياما كان» IL ETAIT UNE FOIS التي تبدأ بها حكايا الجنيات فإنَّ الماضي الناقص يكون مجرد إشارة إلى بداية «العالم المروي» أي إلى «بنية عالم يختلف عن ذلك الذي يحيط بنا». فإذا استخدم توماس مان، في روايته **الجبل السحري**، الزمن الناقص فذلك يدل على أن ماضي الرواية هو ماض منقطع عن الوجود وعن واقع العالم وأنه لايمكن الدخول في العالم أو في أسراره إلا عن طريق السرد، وهذا يقودنا بالتالي، كغيرنا من النقاد، إلى التمييز بين زمن مروي وزمن للسرد حيث يكون الثاني حراً إزاء الأول، فهو إما أن يقوم بتكثيفه أو باللحاق به أو بتوسيعه كما يشاء. وهنا يبدو ڤينريش أكثر دقة من بينڤينيست رغم مايدين به الأول للثاني. أولاً لأن زمناً واحداً لايمكن أن ينتمي في نفس الوقت إلى نظام التعليق COMMENTAIRE ونظام السرد. ثم لانه لايمكن للزمن الانتقال من مجموعة إلى أخرى تبعاً للشخص (الأول أو الثاني، أنا، أو هو على سبيل المثال). يقرر ڤينريش وجود نظامين تامين ومغلقين دون تقييد أو استثناء. ربما يكون تحليل بينڤينيست أكثر دقة وتنوعاً لكن تحليل ڤينريش أكثر شمولاً وأكثر قوة لأنه يستند إلى دراسة نصوص كاملة. هناك تمييز آخر ينبغي

إدراجه بين زمن الفعل ACTION وزمن النص، هو أن نظام الأزمنة يعبر عن التفاوت أو التطابق بين الاثنين. في نظام السرد كما في نظام التعليق تكون «النقطة صفر» أمراً متوقعاً لأن الحاضر يكون في أحدهما والماضي الناقص أو البسيط في الآخر، «كافة الأزمنة الأخرى تدعو المستمع إلى أن يعير انتباهه للعلاقة بين زمن النص، وزمن الفعل ACTION سواء تعلق الأمر بالاستنكار أم بالاستشراف. ويمكن جمع هاتين العبارتين الأخيرتين في عبارة واحدة هي «منظور التعبير» PERSPECTIVE DE LOCUTION وهكذا فإنّ المستقبل FUTUR يعبر عن الاستشراف في نظام التعليق، وصيغة الشرط CONDITIONNEL تعبر عن الاستشراف في نظام السرد، بينما يعبر الماضي المركب عن الاستنكار في التعليق. لكن ينبغي الا نخلط بين الزمن الماضي وبين القصة RECIT «لأنني أقدر على سرد الماضي، وهي وسيلة للخلاص منه، عبر لغة السرد، لكن يمكنني أيضاً التعليق عليه. وفي اللسان هناك نوعان من الماضي: الماضي الذي هو ماضي المباشر والذي أعلق عليه، كما هي الحال في كل ماأصادفه في ظرف التعبير المحسوس: أنا موجود، أما الآخر فهو ذلك الذي يقوم السرد بفصله عني، تماماً كما هو الأمر بالنسبة للمصفاة»، وعلى العكس، فإنّ السرد لايتحدث دائماً عن الماضي، إذ قد يقوم الحاضر أو المستقبل بذلك. من ناحية أخرى، إن الأزمنة لاتتضمن الحقيقة دائماً: «للعالم المعلق عليه حقيقته، ويشكل الخطأ والكذب ضدين لهذا العالم» وللعالم المروي حقيقته «وضده التخيل». كذلك فإنّ هذا الزمن أو ذاك لهما شعرهما: الغنائية والدراما للأول، والملحمة الثاني.

بعد أن ميّز ڤينريش موقف التعبير ATTITUD DE LO-CUTION (القصة/ التعليق) و منظور التعبير (استذكار/ درجة الصفر / توسع) يقوم بإدخال مفهوم ثالث هو الإبراز MISE EN RELIEF الذي يعني أن وظيفة الأزمنة تنطوي على

هذا يتطرق فينريش إلى قضية الإنتقال بين القصة RECIT والتعليق COMMENTAIRE ومن زمن الأولى إلى زمن الثاني، وهذه الانتقالات المسماة باللامتجانسة HETEROGENES هي اندر من تلك التي في نص، داخل نفس النسق (أي الانتقالات المتجانسة). والانتقال المتجانس يضمن انسجام وقوة النص، أما التغاير فيضمن غناه بالمعلومات. إذا عاينا الانتقال من القصة إلى الحوار DIALOGUE نلاحظ أنه إذا كانت القصة مكتوبة بالشخص الثالث (ضمير الغائب)، فان الشخص الأول يتناوب مع الثاني في الحوار، وان أزمنة التعليق تحل محل أزمنة العالم المروي (انتقال متغاير) يعززه فعل اتصال مثل («يقول»)، بالمقابل إذا دخل الخطاب والحوار بشكل غير مباشر في الأسلوب غير المباشر، فإننا نحرم أنفسنا من «المؤشرات الأساسية التي هي تغير الشخص والانتقال الزمني». عند ذلك يتم الأعتماد على أفعال الاتصال التي تضاف إليها المؤشرات الزمنية كغياب الماضي البسيط والماضي السابق P.ANTERIEUR أما بالنسبة «للمنولوج الداخلي» الذي تمكن تسميته ايضا «بالخطاب المعاش» أو «الخطاب اللامباشر الحر»، فهو خطاب غير مباشر ولايرتبط بأفعال الاتصال («يقول بأنّ ...») وهو يتعلق بالكلام مثلما يتعلق بالأفكار. من ناحية أخرى يمكن التعرف عليه بفضل مراكمة العناصر الأسلوبية الموجهة لذكر المدلول «أسلوب شفوي». وقضية تطابق الأزمنة ترتبط بقضية الانتقال الزمني. وإذا طرحت المسألة على صعيد الجملة، فان اللسانيات النصية تتجاوزها، كما تتجاوز الجدل الذي ولدته [مسألة الجملة] بين النحويين، فهل ينبغي القول «كنت أعرف بان الأرض كانت تدور حول الشمس» أم «كنت أعرف بان الأرض تدور حول الشمس»؟. في الحالة الأولى يكون الانتقال متجانساً لاننا نبقى ضمن العالم المروي نفسه، أما في الثانية فلا يكون الانتقال متجانساً، لاننا ننتقل فيه من القصة إلى التعليق. إذاً، فمجمل التحليل يلتقي بالتمييزات النظرية الثلاثة

إبراز النص بإسقاط بعض المضامين في المقدمة ودفع البعض الآخر إلى الظل أي إلى المؤخرة». في الواقع، إنّ الانتقال من زمن لآخر، لايتم بالصدفة، إنما يخضع إلى قوانين. ففي نص سردي ما نرى أنّ الانتقال من الماضي الناقص إلى الماضي البسيط، ومن هذا إلى ذاك هو انتقال متوازن، لكن الفرق الأساسي، والقاعدة الأساسية لايكمنان في أن الماضي الناقص يعبر عن المدة أو الاستقرار والماضي البسيط عن فترة محددة من الزمن، كما تعلمنا في الماضي، انما القاعدة هي ان الماضي الناقص في القصة RECIT هو زمن الموقع الخلفي ARRIER- PLAN وإن الماضي البسيط هو زمن الموقع الامامي PREMIER- PLAN ويتساءل ڤينريش عما سنضعه في مقدمة القصة، مقتربا في هذا من ذلك الأدب الذي تأخذ اللسانيات النصية منه أمثلتها. أما الموقع الخلفي، على العكس، فهو «الذي قد لايثير الانتباه وحده، لكنه يساعد المستمع اليه»، وهذا التناوب لايجد مكافئة في نظام العالم المعلق عليه (الحاضر، المستقبل، الماضي المركب) وهو يقع، في أغلب الأحيان، في الموقع الأول ويحدد الحالة خارج اللغوية EXTRA- LINGUISTIGTIE

في القصة يكون التوزع بين الموقع الأمامي والموقع الخلفي مسألة تتعلق «بجنس القصة» لكنه يكون أيضاً مسألة تتعلق «بمزاج المؤلف». عند ڤولتير، في كانديد CANDIDE على سبيل المثال، يندُر وجود الماضي الناقص «والقصة تظل تقريباً في الموقع الأمامي»، صارمة- وسريعة وقوية كالكاريكاتير. على العكس، فان هيمنة الماضي الناقص عند فلوبير كما في الرواية الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر، هي هيمنة قابلة للتفسير لأن العلاقة تنقلب بين الموقع الخلفي (السوسيولوجي) الذي لاتكف أهميته عن التطور وبين الموقع الأمامي الذي يمحي أمامه». هناك بعض النصوص المحملة بالمعنى «القطعي» («الموت») أو الأستمراري فتستخدم بصيغتي الماضي الناقص والبسيط لنفس السبب. بعد

التي قام بها فينريش وهي: موقف المتحدث، ومنظور التعبير والإبراز. حين ننتقل من الحاضر إلى الماضي الناقص فان موقف التعبير يتغير، والانتقال من الحاضر إلى الماضي المركب يعبر عن منظور التعبير، والانتقال من الماضي الناقص إلى الماضي البسيط هو إبراز. وهذان المفهومان يسمحان لهذا عندئذٍ بتحليل صيغة الـ CONDITIONNEL والماضي الناقص (ذي الصلاحية المحدودة)، والوهمي irreel وصيغة النصب SUB-JONCTIF (الذي ينطوي دوره على تحديد صلاحية الخطاب). كما نلاحظ ان بعض الظروف -وليس جميعها- تفضل الاتحاد بالقصة مثل «مساء البارحة»، «في تلك اللحظة، الغد» وكذلك الأمر بالنسبة للإبراز فـ«في الحال» تتحد بالماضي البسيط؛ و«دائماً» بالماضي الناقص. وهناك بعض الظروف أو الروابط CONJONCTIONS فتستخدم للاشارة إلى الانتقال المتجانس أو اللامتجانس (إذا أرتبطت OR «على هذا» بالماضي البسيط فانها تدل على الانتقال إلى الموقع الأمامي). أما بالنسبة للصيغ MODES (كالمصدر وأسم الفاعل وأسم المفعول والنصب SUBJONCTIF) فيرفض فينريش نظريتها التقليدية ويرى فيها أشكالاً شبه منتهية SEMI-FINIES (لأنها تضحي بموقف التعبير أحياناً وبالإبراز أحياناً أخرى) وتنقل معلومة محددة. ويفسر وجودها بان «السياق لايتطلب أكثر من ذلك. وهذه الاشكال شبه المنتهيه لاتكون وحدها، فنحن لانتحدث مستخدمين سلسلة من المصادر أو أسماء القول، أو أسماء الفاعل أو النصب، إنما نلجأ، في أغلب الأحيان، إلى استخدام أفعال منتهية .وهذه الأفعال هي التي توضح حالة القول عن طريق تقديمها له معلومة تامة. وعلى ذلك يمكن للشكل شبه المنتهي ان يلحق بهذا التحديد INDICATION ويقتصد فيه ليتكون بشكل مؤكد وهكذا نرى كيف يمكن للتحليلات اللسانية الجديدة (ربما يحتاج كل جيل إلى وصف لسانه من جديد) ان تفسر الظواهر الأدبية، فلا

يمكننا تحليل رواية الغريب L'ETRANGER (بسبب الاستخدام المستمر للماضي المركب)، كما لايمكننا تحليل رواية التعديل LA MODIFICATION ولا الجمل الأولى من بجوار سوان لبروست دون اللجوء إلى نظرية لسانية للأزمنة والضمائر والخطابات، مايستوقفنا عند بينفينيست أو فينريش ليس كونهما يقدمان بيانات صراع أو برامج إنما لأنهما يقدمان لنا نتائج.

ونجد أثر الجدالات التي أثارها الوصف الالسني للنصوص في عدد كرسته لهذا الموضوع مجلة اللسان الفرنسي LANGUE FRANÇAISE (أيلول ١٩٧٠) كما كرست عدد (أيلول ١٩٦٩) للأسلوبية. ومن ناحيتهم، أكد الشعراء انه لم يكن فهم الأدب ممكناً دون وجود نظرية للغة، التي قدم ڤاليري أكمل توضيح لها في القرن العشرين، ففي دفاتره (التي نشر منها المركز الوطني للأبحاث العلميّة CNRS طبعة مصوّرة كاملة تضم ٢٨٠٠٠ صفحة، إذ يمكن الاستعانة.. بالمختارات (لابليباد) التي قامت بها جوديت- روبنسون ڤاليري حيث قدمت لها عرضا موضوعاتيا، وكذلك كتاب ج.شميت- ريدفلت: يول ڤاليري، لسانياً في كتاب الدفاتر، طبع كلينكسييك، ١٩٧٠)

يول ڤاليري، لسانياً:

في **الدفاتر** CAHIERS نقرأ أولاً نظرية حول وظائف اللغة. واللغة فعل يشير قبل أن يعني، يشير إلى أن أحداً يتكلم ويفترض في نفس الوقت، دائماً، وجود متلق، وبعد ان يتم الاتصال، تصبح اللغة كالنقد، ومعنى الكلمة، هو «سعر» هذه الكلمة، ولاقيمة لها إلا من خلال عملية التبادل، وتنتفي الرسالة العادية حينما يتحقق هدفها وهو الفهم، أما الرسالة الشعرية، فعلى العكس، فهي تسعى إلى الاحتفاظ بمبدأ الغموض AMBIGUITE لان للكلمة الشعرية عدة معان، فهي تشبه شيئا ما (باعتبار ان اي شيء هو ملتبس)، والكلام الشعري «ينتج» اكثر مما ينقل، فبيت جميل من الشعر لايظل مجرد مؤشر إنما يتحول إلى واقعة أو حدث FAIT.

وراء هذه النظرية القريبة جداً من نظرية جاكوبسون، يكمن تفكير ماحول العلامة SIGNE التي ألح ڤاليري، منذ ١٩٠٢ على طابعها الاعتباطي وعلى قابليتها للتعدي أو الانتقال وبما أن الفهم يقوم على إلغاء العلامات «فإنَّ معنى العلامة ليس سوى ذلك الدور الذي تقوم به أي هو الفعل الذي تثيره». وللعلامة بنية ثلاثية (موضوع، صورة عقلية، وعلامة) ثم رباعية (عندئذ تنقسم العلامة إلى صوت SON وفعل ACTE ينتج هذا الصوت). وتنقسم الأشياء غير المتجانسة مرة أخرى، عن طريق اللغة، إلى نظام متجانس. [لكن] الكلمات ليست هي الأشياء نفسها والكاتب وحده، من شأنه أن يضع القارىء في حالة مستمرة تفهم فيها الكلمات على أنها أشياء. وهكذا فإن أعجوبة اللغة الكبرى هي أنها لاتكلف أكثر من الكتابة (لامتناهي، غرفة، محيط أو طشت)، أما الحدود فيفرضها علم التراكيب SYNTAXE.

بين العلامة والمعنى، اللذان لاتشابه بينهما، هناك علامة متبادلة افتراضية متماثلة تقوم بتحديد الكلمة (والتي تعادل الصمت «تعبئة جديدة من الحساسية أو من تغير النبرة») مع ذلك، وهذا هو المظهر الجديد الثالث لهذه الفكرة، فإن «الكلمة لاتقبل التقسيم مادامت تنتمي إلى حركة الخطاب» ولايمكن عزلها عن النسق الذي تنتمي اليه ولا معنى لها إلاّ ضمن السياق، أما الجملة فهي انتظار وتدرج، لان المعنى الشامل لايتقرر إلاّ في النهاية: «إذا عُرف المعنى في منتصف الطريق فإنَّ الجملة تفقد أهميتها، إذاً فالكلمات ذكريات، والجمل استجابة لانتظار ما. والجملة هي فعل أي حاضر. وهذه السلسلة التي تنضاف العناصر فيها بعضها إلى بعض، والتي تنطلق من العام إلى الخاص هي نسق من العلامات التي تتغير الدلالات فيها وتكتفي ببعضها بعضاً وبشكل مشترك.

أما الشعر فيتجاوز اعتباطياً العلامة ليصل إلى توازن بين الصوت والمعنى ويمنع استنفاذ العلامة من أي معنى كان إذ ينبغي على جسمها الكلامي VERBAL ان يكون صلباً وغامضاً بشكل يكون للتنغيم INTONATION معنى، وأن يكون لمعنى الكلمات صوتاً.. وهناك من ناحية أخرى بين العلامات الأدبية علاقات غير العلاقات الدلالية (كالتناظر والتضاد والتشابه المحسوس، ووجود آثار متناغمة HARMONIQUES وبحور شعرية). القصيدة هي اذاً، عبارة عن آلة تعمل بواسطة اللغة تغير القارىء مستفيدة من الخواص السمعية SEN-SORIELS والدلالية للكلمات. والجملة الأدبية لاتقدم المعنى إنما تدل عليه، وهي دائما غارقة في هندستها الملموسة.

إننا نجد أفضل وأدق تعبير عن نظرية ڤاليري الشعرية واللسانية في دفاتره، وذلك على حساب موت الأدب. والشاعر بالنسبة للألسني هو كالفيزيائي بالنسبة للمهندس. لكن في عام ١٩٢٢ انتصر الألسني على الشاعر. فتعجب عندئذ من رجل استطاع وحده، وبفضل عبقريته التي اكتسبها بالتعلم الذاتي مثله في ذلك مثل مالرو MALRAUX أن يكتشف، أو أن يعيد اكتشاف النتائج الاساسية للالسنية السوسيرية والبنيوية لكنه لم ينشرها كما فعل Mr TESTE.

إن رجلاً، يتطابق، بالنسبة له، الخيال والمعرفة مع البناء لم يكشف لنا بنفسه عن مكوناته. من ناحية أخرى وبينما يعتبر العمل الأدبي نتاجاً فرعياً لأبحاثه النظرية، فإن تطور اللسانيات، يدل على أن (ڤاليري لم ينشر شيئاً من هذا) الآخرين قد طوّروا أفكاره. ويكمن غموض التقدم العلمي في أنه يمكن للعالم أن يحل محل عالم آخر ومثل هذا الرجل الرصين اللطيف الذي توارى عبر الدخان الصباحي للسجائر الزرقاء هناك الكثير من اللسانيين، لكن ليس هناك أي شاعر.

٢- الأسلوبية:

الأسلوبية هي فرع من فروع اللسانيات التي تطبق على الأدب. ومن المؤكد أنّ أولى الدراسات الأسلوبيّة أي دراسة شارل بايي CH. BAILLY (١٩٠٥)، لاتعالج الأدب مباشرة لأنها عبارة عن وصف لوسائل التعبير التي يقدمها اللسان LANGUE وليست دراسة استخدام المؤلف لهذه الوسائل. واللسان، بحسب بايي، يتضمن قيَماً أسلوبية يجدها الكاتب جاهزة. ومنذ بداية الأسلوبية الحديثة، هناك تمييز بين اللسان والكلام (وهو مفهوم موروث عن كتاب سوسير **محاضرات في اللسانيات العامة**) وبين النسق والنص، وبين المدونة CODE والرسالة MESSAGE وقد رأينا في الفصل الثاني كيف طبق ليو سبيتزر، بعد عدة سنوات، الأسلوبية على العمل الأدبي، وفي أغلب الأحيان، على عمل محدد، أي على عدة أبيات من الشعر، وهو ماقام به الشكليون الروس أيضاً. وبحماسة المجددين، قام هؤلاء بوضع أسلوبية العصور، والأجناس والمؤلفين والأعمال الأدبية والقصيدة والصفحة والكلمة، إنما دون الأخذ بفكرة بايي حول أسلوبية اللسان أوالكلام الجامد وغير الأدبي، وبما أنه ليس بالإمكان سرد مراحل هذا التطور، لذا نحيل القارىء إلى مجلة **اللسان الفرنسي** التي كرست عدد أيلول ١٩٦٩ للأسلوبية، وإلى كتاب بيير غيرو P.GUIRAUD: **دراسات في الأسلوبية** (كلينكسييك ١٩٧٠)، وإلى **القاموس الموسوعي للعلوم الإنسانية** لواضعيه أوزوالد ديكرو وتزفيتان تودوروف (سوي، ١٩٧٢).

قامت الأسلوبية التقليدية، منذ زمن طويل، على الحسابات الإحصائية التي تُبرزُ ابتعاد الكاتب عن معيار معين أو عن اللغة اليومية او اللغة العلمية. صحيح أن كل اختلاف من شأنه أن يصبح «أسلوبا» لكن مثل هذا المنهج ينطوي على عيوب، لذا ينبغي استكماله بمنهج آخر، كما

أشار إلى ذلك أحد أساتذة هذا الفرع المعرفي وهو جيرالد انطوان G.ANTOINE حينما قال: «حيثما توجد ممارسة الإنزياحات ECARTS والعلامات غير النحوية، فإن تحليل مكوّنات التعبيرية لابدّ وأن ينتمي إلى المجال الكمّي. وكما هو الأمر بالنسبة للكلام العادي، فلابد من وضع جداول تتضمن الأخطاء، ويمكننا في مجال اللهجات IDIOLECTES الأدبية [الاستخدام الشخصي للسان معين من قبل شخص ما]، فتح جداول تتضمن ماهو غريب، وهذا يشكل مهمة مثيرة إنما سهلة في نهاية الأمر.

وحينما ينتصر صفاء المعجم ووضوح التركيب أي، باختصار، حينما تنتصر علامات القواعديّة GRAMMATICALITE يجد الباحث نفسه منقاداً إلى استكشاف دقيق وصبور للترتيب الكيفي ORDRE QUALITATIF (**إزاء، أو النظرية النقدية المزدوجة**، بوف، ١٩٨٢) إذا كانت المناداة بموت الأسلوبية مقبولة في السبعينات، فلأن ذلك كان يهدف نسيان الدور اللازم الذي تضطلع به الدراسات الوافية والشاملة حول المؤلف MONO GRAPHIES نحو (الأيقاعات، والأصوات الرنانة SONORITES) في **مذكرات الرمس الآخر** -OUTRE TOMBE الذي كتبه ج.مورو MOUROT أو في **الجملة عند بروست** لجان ميي MILLY. وفي الوقت نفسه قام مايكل ريفاتير وهو أفضل النقاد المعاصرين، بنشر كتابه: (دراسات في الأسلوبية البنيوية، فلاماريون، ١٩٧١).

في هذا الكتاب الأول يقوم ريفاتير بمعالجة دراسة الأسلوب الأدبي على ضوء الألسنيّة البنيوية ويؤكد الأسلوبيّة كعلم. لكن التحليل اللساني للأسلوب يظل غير كاف إذ لابدّ من تمييز الوقائع اللغوية عن الوقائع الألسنية وعن اللغة والأدب.

الأسلوب «شكل دائم» يفرض عناصر المقطعة -SE QUENCE الكلامية على الانتباه المتجدد للقارىء. وانطلاقاً من نظرية الاتصال، يبيّن ريفاتير أن الأسلوب «يضيف» إلى

ذلك ماذا سيحل بكلمتي الزنجار، طلاء المعلمين، العزيزتين على بروست، أي ماذا سيحل بالوحدة الأولى للعمل والتي لايأخذها عالم أعتاد على حسابات الطرائق، بعين الاعتبار؟ من المؤكد أن ريفاتير يعترف بأن «العناصر غير المسجلة جميعها تعادل في أهميتها، ضمن نسق الأسلوب، العناصر المحددة «لكن كيف يمكننا التمييز بينها عند ذاك؟» الحقيقة أن أي عنصر مأخوذ من نسق أدبي يمكن أن يكون محدداً وغير محدد بشكل متناوب، وانتباهنا هو الذي يعزل بل ويخلق الطريقة (إلا حينما يتعلق الأمر بالنماذج الثابتة وليس العكس)، وهو الذي يحرض «النص»، وهو الذي يستجيب (أو لايستجيب).

ومن هنا عدم أهمية القارىء الأول الذي يشكل أقنعة متعددة للذاتية إلاّ إذا لجأنا إلى سبر للآراء وفق المناهج الإحصائية. وحينما يعرض ريفاتير -بوضوح رائع- المذكرات المضادة ANTI- MEMOIRES لانجد هناك سوى قارئاً واحداً هو ريفاتير الذي لايظل أميناً لمذهبه. الحقيقة، وباعتبار أن هذا الألسني اللامع يرفض أسلوبية النوايا ولايؤمن إلاّ بمقولة أن أفكار المؤلف حول الأسلوب هي التي تعلمنا، فكيف نثق عندها بنواياه؟ يمكن لنا أن نوافق على أن دراساته وحدها والمطبقة على هوغو وبودلير ومالرو، هي أفكار غير قابلة للنقاش وأنها لاتتفق مع البديهيات التي يبدأ بها الكتاب.

سواء تعلق الأمر بشعرنة POETISATION الكلمة عند هوغو «أو» برؤية الكاتب الهذيانية عن مالرو وبودلير (هذا الفصل ينتقد، بحق، مقالة جاكوبسون وليفي شتراوس الشهيرة، دون دراسة العروض والبحور الشعرية في قصيدة القطط كما فعل سابقاه) فإن ريفاتير يعتبر ناقداً كبيراً (إنه لم يهتم فقط بطرائق الأسلوب فقط إنما أيضاً بالأنماط الأولية عند يونغ JUNG)، ومهما كان اعتقادنا، فإنه لايزيد ولايقل عن سبتيزر الذي اكتفي بأن وفر له كل أسباب الراحة الحديثة. لاشك بأن ريفاتير كان واعياً لهذه

المعلومة البسيطة إبرازاً لقيمة مايعلم عنه القارىء (وليس المؤلف الذي لاتعرف نواياه دائماً أو لاتستتبع أي أثر) وذلك بتلقي الطرائق PROCEDES على أنها إشارات SIGNAUX. لكي نجعل تحقيقنا موضوعيا ولكي ننجو مما أخذ على سبتيزر من انطباعية (أقام سبتيزر تحليله على أول دليل صادفه، كما يزعم ريفاتير) فإننا سنستعين بمحصلة القراءات التي تقدم جملة هذه الإشارات، أو على نحو أدق، بمجموعة من المحرضات STIMULI والإثارات والاستجابات: وتسمى هذه المجموعة بالقارىء الأول ARCHILECTEUR وبالنسبة لنصوص الماضي، يمكن تكرار العملية من قبل أي جيل (يقدم هنا ريفاتير إلى نظرية التلقي، الأسلوبية التي كانت تفتقر اليها). وهذه هي المرحلة الأولى من الاستطلاع الذي هو عبارة عن تجميع للوقائع المميّزة PERTINENTS والتي لانحس على أنها انحرافات بالنسبة لمعيار يستحيل تعريفه بشكل صارم، إنما نشعر بها بالنسبة للسياق: «كل طريقة أسلوبية حققها القارىء الأول، لها سياق خلفي مادي ودائم». وإن أي قلب أو أي تقليد للقديم أو أية صورة يمكنها أن تكون دالّة حينما تُنتج أثراً انقطاعياً يغيّر السياق، وهذه الآثار هي آثار هامة جداً لدرجة أنها تتكرر وبالتالي «فهي تتغير بشكل استعادي RETROS PECTIVEMENT» عن طريق القارىء، وأن عدة مستويات تلتقي مع بعضها بعضاً (مثل المستويين الصوتي والنحوي).

إن القضايا التي تطرحها النظرية أعقد بكثير مما يقوله عنها نقادها هي قضايا عديدة.

فهل يمكن تعريف الأسلوب على أنه مجرد إضافة على المعلومة أو حتى أنه مجرد إبراز لها؟ إن «وظائف» جاكوبسون هي أكثر إقناعاً في هذا المجال لأنها ترفض الإزدواجية. وفي مقام ثان، لايمكننا الإحساس بالكتابة أوالقراءة كسلسلة من الصدمات الكهربائية (المحرضات)، عند

المتناقضات لذا لم يكف عن التطور بدليل أنه سينتقل في كتابيه اللاحقين **انتاج النص** (سوي، ١٩٧٩) و**سيميائية الشعر**، (سوي، ١٩٨٣) من الأسلوبية إلى الشعرية والسيميائية- سنقوم بدراسة هذين الفرعين في الفصلين المخصصين لهما. كي يتسنى لنا تقديم عرض مجمل للأسلوبية لابد وأن نفهم بأنها متنوعة وانه يوجد عدة أسلوبيات. وكما بيّن هينريش بليت H.PLETT في (**نظرية الأدب**، الذي قدم له كيبدي فارغا K.VARGA) فإنّ الأسلوبيات تنقسم تبعاً للشكل الذي تنظر فيه إلى الأسلوب، فإذا كان الأسلوب تعبيراً عن شخصية المؤلف فإننا ندعوها بالأسلوبية التعبيرية، أما تلك التي تهتم بالتلقي RECEP-TION وتبرز أهمية العناصر بالنسبة لسياقها فتسمى بالأسلوبية السياقية CONTEXTUEELLE (ريفاتير)،أماإذا نُظِر إلى الأسلوب على أنه مكونة COMBINATOIRE نوعيه للسان، فنسميها بأسلوبية الانزياح ECART أو الأسلوبية الإحصائية أو السياقية. وتفترض أسلوبية الانزياح اختلاف النص الأدبي عن المعيار النحوي والمعجمي وهنا نتحدث عما يدعى بالإجازات (الجوازات؟) الشعرية LICENCES POE-TIQUES وعن مفردات شعرية ووجوه [بلاغية] FIGURES وحينما تكثر الصور فإننا نعتبرها انزياحاً. والأسلوبية الاحصائية التي نجدها في أعمال بيير غيرو GUIRAUD وكونراد بيرو C.BUREAU وايتيين برونييه E.BRUNET حول معجم الكتاب وطول جملهم أو حول تكرار موضوعاتهم، هذه الأسلوبية ينتظرها مُستقبل كبير بفضل تطور المعلوماتية INFORMATIQUE. إن تواتر أو غياب عبارة ما، أو إيقاع الجملة والانزياح بالنسبة لمعدل الاستخدام في اللسان أو في مادة البحث CORPUS المأخوذة عن كتب أدبية تطوريّة وتزامنيّة، كل هذا ربما لايعرّف الأسلوب إنما يسمح بإمكانية تمييزه بكثير من الدقة. ولاشك بأن هذه المعطيات غير كافية، لكن ماذا نربح لو تجاهلناها؟

إنَّ الأسلوبيّة السياقية التي نراها في أعمال ريفاتير الأولى لاتعارض النص، كما رأينا بمعيار خارجي عنه، إنما تعارض نقطة منه مع سياقه، وإذا لم نتمكن من الحديث عن «الكلمة الشعرية» عند هوغو «فذلك لعدم وجود كلمة شعرية». من حيث الجوهر، تصبح الكلمة شعرية بفضل السياق، وهي التي تميز شعر مؤلفها. وتكتسب الكلمة قيمتها إذا تغيرت بنيتها: الليل البودليري -تبعاً للقصائد التي ترد فيها هذه العبارة- هو ليل «مخيف» او «ناعم» وكلمة «لازورد» تعبر عن اللعنة عند مالارميه، ولكي يتسنى لنا وصف الأسلوب بشكل واف، تبعاً للقضايا التي يطرحها، ربما ينبغي التوليف بين هذه الأسلوبيات المختلفة: السياقيّة والكمية والانزياحيّة والتعبيرية ومعطيات الحاسوب، والطقة DECLIC وانطباع القارىء. فإذا افترض الوصف الصحيح، هنا كما في أي مكان آخر، وجود نظرية، فلابد للصراع من أجل برنامج ما، من التنازل لحساب الاستطلاعات الميدانية. بعد ذلك، ومن خلال المواجهة بين الدراسة الأسلوبية وبين العمل. سنحكم، تبعاً للنتائج، عمّا إذا كان المنهج ملائماً أم لا. مع ذلك، علينا أن نضيف، في ختام هذا العرض المتعلق بصعوبات الأسلوبية، هذا الفرع الذي يعيش في خطر، أنَّ هبوطه النسبي يلتقي مع انبعاث البلاغة في نفس الوقت.

٣- انبعاث البلاغة:

إذا كانت البلاغة جد اللسانيات، فهي أولاً ليست تفكيراً حول الأدب، إنما هي فن الاقناع عن طريق الكلام. هي تقنية المحامي ورجل السياسة منذ أرسطو وحتى تاسيت TACITE (حوار البلاغيين الخطباء). ونعرف أنها ترتبط بالابداع INVENTION وبالاستعداد DISPOSITION (موقع مختلف أجزاء الخطاب: كالاستهلال EXORDE والسرد NARRATION

والمناقشة، او خاتمة الكلام[1] (PERORAISON) والنطق ELO-CUTION (مثل تركيب الجملة واختيار الكلمات) «واللفظ» و«الذاكرة» اللذان يرتبطان بالفصاحة الكلامية ويشير **القاموس الموسوعي لعلوم اللغة** إلى إن القدماء لم يميّزوا إلا ثلاثة أنواع من الخطاب هي: الخطاب التداولي DE-LIBERATIF (السياسي) والخطاب القانوني JUDICIAIRE والخطاب الفوق تعليمي EPIDECTIQUE (مدح أو ذم أو هجاء). وتحولت البلاغة شيئاً فشيئاً، خصوصاً إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى فن الأسلوب الجميل أو فن «الإفصاح أو النطق (ELOCUTION). وتجسدت هذه البلاغة على سبيل المثال، في كتاب فونتانييه FONTANIER: **دراسة في الوجوه البلاغية** (وقد طبع الكتاب للمرة الأولى- ١٨٢٧ وأعيد طبعه في دار فلاماريون عام ١٩٦٨). وعند نهاية القرن التاسع عشر استُبْعد تعليم البلاغة من السوربون (انظر كتاب انطوان كومپانيَون A.COMPAGNON: جمهورية الأدب الثالثة، منشورات سوي، ١٩٨٤) ليحل محله تعليم تاريخ الأدب. ولم تظهر البلاغة إلاّ عند بداية الستينات، لدرجة أنها حلّت، في بعض الأحيان، محل الأسلوبيّة التي خرجت، كما رأينا، من إهاب الإفصاح (النطق) ELOCUTION (ميّزت العصور القديمة بين ثلاثة مستويات للأسلوب كما ذكر أويرباخ AUERBACH في كتابه MIMESIS وكانت الوجوه البلاغية للنص تُعّرف عن طريق مقابلتها مع بلاغيّة أخرى، لاتهمنا هنا، لأنها تتعلق بالبرهنة ARGUMENTATION وقد اقترح بعضهم، مثل أوليڤييه روبول O.REBOUL في كتابه: (البلاغة، سلسلة ?QUE. SAIS. JE، PUF، ١٩٨٤) المصالحة بين

(١) من اجل تكوين معرفة تاريخية لابدَّ منها [حول هذا الموضوع] يمكن للقارىء العودة الى كتابين شاملين ينتميان الى تقاليد الناقد كورتيوس، هما: **عصر الفصاحة** لمارك فيمارول (دروز، ١٩٨٠) وكتاب: **الكلمة والجمال** لمؤلفه آلان ميشيل (ليبليتر، ١٩٨١).

البلاغة والبرهنة إذ قال: «البلاغي، بالنسبة لنا، هو كل خطاب تكون فيه الوظائف الثلاث: الإعجاب والإفادة والإثارة متواجدة مع بعضها، وتنوب الواحدة عن الأخرى، وكل خطاب يقنعنا عن طريق الإثارة ويدعم تلك الوظائف عن طريق البرهنة».

قد يكون من الظلم أن تنسينا الدُرجات (الموضات) كاتباً لعدم ورود اسمه في الكتب المعاصرة التي تعالج البلاغة، وهو جان بولان J. POULHAN وهو الذي رافع منذ كتابه «أزهار تارب (١٩٤١) من أجل البلاغة ضد «الرعب الذي يكتنف الأدب» ولم يكُف عن إظهار أن الكاتب يستخدم البلاغة دون أن يدري، وأنها تتحدث فينا دون معرفة منا» ويقول :ليس هناك علم أكثر عادية من البلاغة. وهنا أريد أن أصل إلى القول بأنها عادية كالكلام لأنها كلام بحد ذاتها، وهي عادية كالكتابة لأنها كتابة، ولأنها بالكاد تتجاوز الاهتمام المولى للكتابة أو الكلام. ولا أضيف شيئاً إلى معارف أحدكم إذا قلت أنه لايوجد اليوم غموض أشد من غموض البلاغة. وهي تبدو عبثية ظاهرياً ولا طائل منها. ومع ذلك فإنَّ المؤرخين يَقْبَلون بإرادتهم منذ أعمال كريستوف داوسون CH. DAWSON بأن أوروبا ولدت في ذلك اليوم الذي استطعنا فيه تفسير **الخطيب** L`ORATEUR لشيشرون في المدارس (مجموعة نصوص بولان حول البلاغة موجودة في الجزء الثالث من أعماله الكاملة. وهذا الجزء [المشار إليه] يشكل حلقة ثمينة من حلقات الكتاب «طبع عام ١٩٦٧»).

لن نبالغ إذا قلنا أن ر. بارت BARTHES و/ ج. جينيت G. GENETTE يعتبران من تلامذة پولان سواء بوعي منهما أم بغير وعي؛ فهل حجب وجودهما وجود المعلم؟ صحيح أن وجهة نظره هي وجهة نظر الكاتب أما وجهة نظرنا فهي وجهة نظر الناقد. لقد اجتمعت البلاغة الحديثة حول نظرية الأشكال FIGURES وقراءة أشكال الأسلوب. ونعرف أن جينيت قد أعطى ثلاثة من كتبه هذا العنوان، أي (أشكال).

فمنذ كتابه أشكال١ (سوي ١٩٦٦) عرّف البلاغة على أنها «نسق من الأشكال» بحيث يشكل غياب الشكل أي «الدرجة صفر» والبساطة السامية أساس هذا النسق. كما يعرف الشكل (البلاغي) كالإنزياح ECART بأنه المسافة القائمة بين الجرف والمعنى، بين ماكتبه الشاعر وبين مافكر به». وهناك عدد كبير من الوجوه البلاغية، لدرجة أننا نجدها في المكان ESPACE يكون معداً بين خط الدال (الحزن يطير) وخط المدلول (الحزن لايدوم).

كل شكل بلاغي، كما يظهر في كتب البلاغة (ديمارسيه DUMARSAIS وفونتانييه FONTANIER) هو شكل مُتَرجَم وتقوم وظيفته على تعيين الدلالة، وعلى الإيحاء غير المباشر، حينما أقول شراع لأعبر عن السفينة، فإني أدل عليها لكني، في نفس الوقت أوحي بِمُسببها MOTIVATION.

أكيد أنه لافائدة من إحياء مدونة البلاغة القديمة كلها لتطبيقها على الأدب الحديث كما يقول جينيت، لكن عدد النقاد الذين يستخلصون العناصر والأشكال المفضلة من هذه المدونة لتطبيقها على وصف الأعمال الأدبية قد ازداد بشكل كبير.

وهكذا فقد كرست مجلة (**اتصالات** COMMUNICATIONS عدداً خاصاً صدر عام ١٩٧٠ للبلاغة، وقد جهد رولان بارت في مقالته «البلاغة القديمة» (محاضرات ١٩٦٤- ١٩٦٥)، كما فعل جينيت من قبله في كتابه **أشكال١** جهد في مقابلة «الممارسة الأدبية القديمة» أو «البلاغة» بالسيميائية الحديثة للكتابة.

وهذه اللوحة المستوحاة من كتب كورتيوس CURTIUS وشارل بالدوين CH. BALDWIN وبراي BRAY وبرينو BRU-NOT وموريه MORIER تقدم لنا عرضاً ناصعاً لتاريخ البلاغة منذ العصور القديمة وحتى القرن التاسع عشر كما تقدم وصفاً لشبكتها RESEAU. وفي الختام يؤكد مؤلفها على أن معرفة المدوّنة البلاغية قد تغيّر معرفتنا بالأدب وبالتعليم

وباللغة، وبأن أرسطو لايزال مسيطراً على لغتنا وأخيراً على أنه إذا كان الأدب مرتبطاً بالبلاغة «كممارسة سياسية- قضائية» لايمكننا القيام بأي فعل ثوري وتكون «ممارسة جديدة للغة» تحت اسم «نص»، إلاّ إذا رفضنا البلاغة كموضوع تاريخي تجاوزه الزمن. مع ذلك، يتساءل بيير كوينتز، في نفس العدد من المجلة المذكورة، عن جدوى العودة إلى البلاغة بصرف النظر عن الاحتجاج على الأساس الذي تقوم عليه، وفي مقالة جينيت «البلاغة المحدودة» (التي أعيد نشرها في كتاب **أشكال٣**). يشير المؤلف إلى ظاهرة الانتقال من البلاغة إلى الصورة FIGURE وإلى الاستعارة فالكناية، وسنعود إلى هاتين الصورتين: اللتين كرسهما الشكليان الروسيان (إيكنبوم وجاكوبسون). وهاتان الصورتان تفضلان علاقات التجاور والتشابه، لكن كافة صور الربط قد رُدّت إلى الكناية المكانية METONYMIE SPAATIALE وكافة صور التشابه إلى «الاستعارة وحدها» (في الوقت الذي لايزال فيه التشبيه COMPARAISON ثابتاً حتى في اللسان LANGUE الشعبي) ويدعو بروست PROUST هذه الصور بالاستعارات سواء كانت تشابيه أم كنايات مثل قوله: «ممارسة القتلايا* FAIRE CATLEYA» الذي يقصد به «ممارسة الحب» FAIRE L`AMOUR. ان كلمة صورة لاسيما فيما يخص السريالية، تخضع إلى نفس التعميم المبالغ فيه. وهكذا فقد عادت البلاغة، إنما بشكل مختلف، متأثرة بالشعر منذ بودلير وحتى السرياليين والمستقبليين الروس، كما تأثرت بنظوية پروست حول الاستعارة.

لن يدهش المرء إذا مارأى كتاب ميشيل لوغيرن M.LEGUERN **دلالية الاستعارة والكناية** (لاروس ١٩٧٣)، الذي يعتبر تكريساً لتلك الحركة. هذه الدراسة تقدم لنا «أداة» لتحليل الأسلوب وترسم معالم نظرية في علم الدلالة،

(*) القتلايا نبات سحلبي كبير [م].

إن الكناية تهتم «بالعلاقة بين اللغة والواقع المعبر عنه».
فنقول «صوت» عوضاً عن «الشخص المتكلم». وهي تهتم بجوهر اللغة، لأنه لايمكن فهمها إلا باستبعاد المعنى الأول أو العادي («جدار أعمى») وتتضاعف القوة الأيحائية للاستعارة حينما تقل قوتها الإخبارية المنطقية، لأن هاتين القوتين تتناسبان عكسياً (يمكننا أيضاً أن نقابل الدلالة الإيحائية CONNOTATION بالدلالة الحقيقية DENOTATION). ويمكن للإيحاء SUGGESTION والدلالة الإيحائية أن يكونا حرّين أو «مُجبَرين»: لكي يتمكن الناقد من تفسير بيت واحد من الشعر، فإنه يتمتع بهامش أكبر مما لو وضعناه (الناقد) في سياق القصيدة. إن سيرورة الكناية هي سيرورة مختلفة جداً لأنها تشير إلى العلاقة القائمة بين الموضوعات نفسها دون تجريد (الكأس ومحتواه) ولأنها تنشأ عن الوظيفة الإرجاعيّة للغة. والاستعارة تنتخب عناصر الدلالة المعتادة للكلمة «عناصر تتناسب مع المدلول الجديد الذي يفرضه السياق على الاستخدام الاستعاري للكلمة. عندئذ يمكن طرح قضية علاقة الاختلاف بين الرمز والاستعارة «في البناء الرمزي يكون تلقي الصورة ضرورياً لفهم المعلومة المنطقية التي تتضمنها الرسالة» (مثلاً، حينما يكتب پيغي PEGUY «الإيمان شجرة كبيرة، انه سنديانة متجذرة في قلب فرنسا»). أما في الاستعارة فلا يكون مثل هذا الوسيط ضرورياً لنقل المعلومة، بينما لابد للصورة الرمزية من أن تكون مُعَقلنة INTELLECTUALISEE لكن يمكن للصورة الاستعاريّة ألا تتجه إلا إلى الخيال أو الإحساس، ومع ذلك يمكننا إشراك الاستعارة مع الرمز (بما في ذلك مثال شجرة پيغي). المهم هو أن نفهم هذه العملية الذهنيّة لترجمة الرمز، الذي يرجع، من ناحية أخرى، إلى الواقع خارج اللغوي EXTRA- LINGUISTIQUE أما فيما يتعلق بالحس المتزامن SYNESTHESIE والذي نجد أمثلة له عند رامبو في قصيدة «الصوائت» VOYELLES وعند بودلير في قصيدة

«ارتباطات» CORRESPONDANCES على صعيد الاحساس نفسه ولكي يعبر عنه لابد من وجود اللغة لكنها سابقة على النشاط اللغوي، وبالتالي فهو (أي الحس المتزامن) ليس صورة بلاغية.

ويتابع لوغيرن LEGUERN مقاربته، عبارةً عبارة، لمفاهيم تستخدمها البلاغة المعاصرة في أكثر الأحيان، فيقرب بين الاستعارة والتشبيه ويشير إلى أنَّ الفروق الشكلية (مثل، أكثر) لها أهمية محدودة، فمثلما لانستطيع تمييز الاستعارة من الرمز عن طريق الشكل فإنَّ هوية البنية في المثالين: «جاك أغبى من بيير» و«جاك أغبى من حمار» لاتعبر عن فرق كبير بينهما من حيث الدلالة كل مايسعنا قوله هو أن التشبيه يستخدم «أداة منطقية» لاتستخدمها الاستعارة «لأن الاستعارة غير منطقية».

إذاً ماهو مبرر وجودها؟ هل هو تحديد وسائط اللغة، الأمر الذي يدعوه مالارميه بـ الألسن؟ أم أنه تعبير عن العاطفيّة AFFECTIVITE؟

الحقيقة أن الاستعارة تحاول إعطاء معلومة تفوق المعلومة المنطقية وإذا كان لنا أن نناقش التشبيه «فنحن عاجزون عن مناقشة الاستعارة» وهذا يعني، بحسب لوغيرن، أن الاستعارة ترتبط بالوظيفتين: الانفعالية EMO-TIVE والندائية CONATIVE (الموجهة إلى المتلقي) للغة، وتكون الوظيفة الارجاعيّة مُخَفّفة، لكن ربما أخطأ لوغيرن في عدم ربط الاستعارة بالوظيفة الشعرية F.POETIQUE كما رأينا -تبعاً لجينيت- بأن الصورة [البلاغية] تعني الشعر.

إن صعوبة تحليل الصور البلاغية تكمن في أنها سرعان ماتتوارى في العالم الواقعي، أي في المرجعي. هناك عدد كبير من التحليلات حول «المرجع وليس حول مجموع العلاقات القائمة بين عناصر الدلالة» ويقترح لوغرن تحليلاً

على صعيد السيمات SEMES (الوحدات الدنيا للدلالة) وتكوين قائمة بالسيمات التي تتضمن الليكسيمات LEXEMES (الوحدات المعجمية) كلمة رأس TETE مثلاً تنقسم إلى السيمات التالية: طرفية EXTREMITE استدارة ROTONDITE أسبقية ANTERIORITE علوية SUPERIORITE ..الخ.

ومثل هذا التحليل يتفق بشكل واضح مع فرع من فروع الألسنية هو السيميائية SEMIOTIQUE والذي سنتناوله بالحديث في الفصل التالي بعد أن نشير أولاً إلى فائدة البلاغة، ولو كانت «محدودة» لكي نقوم بوصف النصوص الأدبية وصفاً دقيقاً. برأينا أن الصور [البلاغية] ليست انزياحات* ECARTS بالنسبة لمعيار يستحيل تحديده، إنما هي وسائل تؤمّن عمل الخطاب DISCOURS والأهمية التي أوليت للرمزية منذ بودلير وبروست والسرياليين تؤكد أنْ النزعة البلاغية الحديثة ليست «حصراً» أدبية إنما هي أدبية دون منازع. وقد بيّنا بأن القصة الشعرية في القرن العشرين(1) كانت تضاعف الصور الاستعارية، كما بيّنا كيف أنْ تواجدها يتناسب عكسياً مع تواجد الإيقاعات، وبالتالي فهي لاتعيد المعنى إنما تكرره. وقد أشار بول ريكور في كتابه: **الاستعارة الحيّة** الذي يعتبر بمثابة نظرة شاملة على اتجاهات الاستعارة، أشار إلى أن للاستعارة خاصية عدم وصف الواقع الموجود مسبقاً، وعدم قول إلا مايمكن أن تقوله وحدها بشكل متعدد الالتباس، وبأنها غير قابلة للترجمة. ذلك أن الأدب، كما يقول هذا الفيلسوف، يضعنا أمام خطاب يتضمن أشياء كثيرة مدلولة SIGNIFIEES في نفس الوقت دون أن يطلب إلى القارىء اختيار احداها.

لقد شهد عصرنا انبعاثاً للبلاغة إنما بشكل محدود لبعض الصور. وتكمن قوتها في عدم قابليتها للاعوجاج. إذ

---

(1) ج.إيف تادينيه: القصة الشعرية، PUF ١٩٧٨.

كيف يمكن الحديث عن نص دون التطرق إلى الاستعارة والكناية والمجاز المرسل SYNECDOQUE والقلب* HYPALAGE والربط* ZEUGMA والتلطيف LITOTE أما ضعفها فيكمن فقط في أنها وصفية وتصنيفية. وعلى عكس المناهج التي قمنا بتحليلها حتى الآن، فإنَّ البلاغة تظل على السطح لأن هدفها لايصل إلى أعماق العمل.



(*) القلب: صورة بلاغية تنطوي على نسبة بعض كلمات ما يلائم كلمات أخرى من نفس الجملة.

(*) الربط: صورة بلاغية تنطوي على عدم تكرار كلمة أو أكثر عبرنا عنها في جملة سابقة تجاور اللاحقة مباشرة.

الفصل الثامن

علاميّـــة الأدب

العلاميّة (السيميائيّة أو السيميولوجيا) هي علم العلامات. فحينما اسس سوسير نظريته الألسنيّة، كان قد ألمح إلى انها قد تجد مكانها ضمن نظرية أشمل هي العلاميّة (السيميولوجيا) (انظر المقالة التي عنوانها «التأويل والعلاميّة» في كتاب **نظرية الأدب** الذي اشرف عليه كيبيدي فارغا K.VARGA ومن ناحية أخرى يعتبر الفيلسوف الامريكي شارل ساندرز بيرس PEIRCE (١٨٣٩- ١٩١٤) مصدرا آخر من مصادر العلاميّة على الرغم من أنّه ظلّ مجهولاً في فرنسا لفترة طويلة، وقد أشار كل من تودوروف TODOROV وديكرو DUCROT في مؤلفهما **القاموس الموسوعي لعلم اللغة** إلى مصدر فلسفي آخر [من مصادر العلاميّة] هو كتاب كاسيرر CASSIRER **فلسفة الاشكال الرمزية**، ومصدر ثالث ينتمي الى علم المنطق يعود الي كل من FREGE ورسل RUSSEL وكارناب CARNAP وشارل موريس MORRIS الذي يفرق بين رتبة الموضوعات: DESIGNATUM وبين العنصر الذي ينتمي الى عناصر الرتبة DENOTATUM كما ميّز بين علم المعاني وعلم التراكيب من جهة، وبين براغماتيّة* العلامة PRAGMATIQUE DU SIGNE من جهة

(*) براغماتية يترجمها بعضهم بالتداولية. حول هذا الموضوع، انظر ترجمتنا لكتاب هـ بركلي: مقدمة الى علم الدلالة الألسني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، الحاشية [م].

اخرى. الأول يدل على العلاقة القائمة بين العلامة وبين رتبة الموضوعات DESIGNATUM أو أحد العناصر المنتمية إلى هذه الرتبة DENOTATUM اما براغماتيّة العلامة فتدل على «العلاقة القائمة بين العلامات نفسها».

لقد اشار يوري لوتمان LOTMAN احد كبار العلاميين السوفييت إلى ان كون اللغة تتميّز بالعلامات فهذا يحددها على انها منظومة علاميّة والعلامة الموجودة في اللغة بهدف القيام بوظيفتها الاتصالية تشكل موضوعاً دلالياً يحدد العلاقة بين العلامة وبين «الشيء أو الموضوع الذي يحل مضمونه محلها» كما تشكل موضوعاً من موضوعات علم التراكيب SYNTAXE أي مجموع القواعد التي تتحكم بتكوين العلامات المنعزلة في سلاسل.

كما ميّز لوتمان بين العلامات الاصطلاحية (مثل الكلمة والشارة الضوئية) وبين العلامات التصويرية FIGURATIFS أو القرائنية ICONIQUES التي تفترض وجود «تعبير وحيد للدلالة كالرسم»: في مجمل التاريخ البشري توجد علامتان ثقافيتان مستقلتان ومتساويتان هما: «الكلمة والرسم». من الأولى تنشأ الفنون الكلاميّة وعن الثانية الفنون التصويرية. لكن يمكن تأويل هذين النوعين من العلامات: فالشعر والنثر الأدبي يخلقان «صورة كلاميّة تتضح طبيعتها القرائنية تماماً». ومالنص الذي يكتبه الشاعر إلاّ علامة تصويرية. وبالمقابل فان الرسم يُجهدُ نفسه في السرد (**يوري لوتمان، جمالية وعلاميّة السينما، ١٩٧٣، الترجمة الفرنسية، المنشورات الاجتماعية، ١٩٧٧**).
أخيراً، إذا قورنت اللغة الأدبية والفنية بمنظومات اخرى من العلامات، فانها لاتقيم العلاقات نفسها بنفسها بين العلامات من جهة وبين مضامينها: «اللغة هنا هي مضمون أيضاً».
ونذكر هنا بوجود **مدرسة باريس العلامية** التي تعتبران مشروع العلامية يهدف إلى اقامة نظرية عامة من منظومات

الدلالات التي تنتسب الى كل من غريماس GREIMAS وأريفيه ARRIVE وكوكيه COQUET وكورتيس COURTES (**العلاميّة. مدرسة باريس، هاشيت، ١٩٨٢- العلامية: قاموس عقلاني لنظرية اللغة لمؤلفيه غريماس وكورتيس، هاشيت، ١٩٧٩**).

في ايطاليا، قام امبرتو ايكو U.ECCO بتطوير نظريات تختلف عن سابقاتها إلى حد ما [في كتابيه]: **البُنية الغائبة، ١٩٦٨، الترجمة الفرنسية ميركور دوفرانس، ١٩٧٢، نظرية العلاميّة، منشورات جامعة انديانا، ١٩٧٦**).

العلاميــة الأدبيّة أو علم علامات اللغة الأدبيّة تمر ظاهرياً عبر مجال المناهج والفروع المعرفية الأخرى التي تعالج بدورها العلامات، كما تتقاطع مع الألسنيّة التي تتضمنها وتنشأ عنها، لتنتهي في آخر الامر الي علم الاجتماع. وسنتابع تطور العلامية الأدبية من الناحية العملية والتطبيقية اذ يقدم كل من بارت BARTHES وإيكو وغريماس وجماعة TEL QUEL عددا هاما من الصوى الهامة. في نفس الوقت، يتمثل عدد كبير من هذه الاعمال بتأثير انتمائها المزدوج إلى **العلامية والشعرية وتحليل القصة**. وهذه الظاهرة الدائرية تقول بأن الألسنيّة هي جزء من العلامية. انما يمكن اعتبار الأولى بمثابة فرع من الثانية، كما يعلن رولان بارت في كتابه: **مبادىء العلامية**، مثلما يضم قاموس غريماس وكورتيس العلامي **تحليل القصة**. اما امبرتو ايكو فيمارس المنهجين معا اثناء تحليله لرواية ايان فليمنغ (**مجلة اتصالات، عدد ٨، ١٩٦٦**).

امبرتو إيكو UMBERTO ECCO:

يعتبر كتاب «العمل المفتوح» L'ŒUVRE OUVERTE ١٩٦٢ المترجم إلى الفرنسية عام ١٩٦٥» احد اهم كتب العالم

والكاتب الايطالي امبرتو إيكو وسببا من اسباب شهرته، وهو كتاب يحلل العمل الفني سواء كان أدبياً أم تشكيلياً أم موسيقياً، لانه منظومة من العلامات القابلة للترجمة إلى مالانهاية: «كل عمل أدبي حينما يكون له شكلاً مكتملاً و« مغلقاً » في كمال هيئته المضبوطة بدقة، فانه عمل « مفتوح » لانه، على الاقل، قابل للتفسير بطرق مختلفة دون ان يؤثر ذلك على تفرده غير القابل للاختزال». لقد كان العصر الوسيط متبنيا لنظرية المجاز ALLEGORIE التي، بمقتضاها، يمكن تأويل الكتابة. (وبالتالي الشعر والفنون التصويرية) -كما ذكر ذلك أويرباخ في كتابه: **محاكاة**- وفق اربعة اتجاهات مختلفة هي، الاتجاه الحرفي LITTERAL والاتجاه المجازي والاتجاه الاخلاقي والاتجاه القياسي ANALOGIQUE. لكن قواعد التأويل وحيدة الجانب، هذه كانت تقوم اساسا على عالم منظم ومتدرج وترتبط به انطلاقا من اللوغوس LOGOS المبدع. اما العمل الفني المعاصر فيخضع إلى عدة منظورات لاسيما وان تلك التجارب تعبر عن رؤى مختلفة ومتناقضة حول العالم، ربما تعود الى عصور الفن الباروكي. ومالارميه لايحتاج الى تأويل وحيد فأدب القرن العشرين يستخدم الرمز بشكل واسع، مثلما فعل كافكا بكتابته لعمل مفتوح حيث تتعدد فيه المعاني التحتية ولاتستند إلى نظام للعالم: «ان التأويلات الوجودية واللاهوتية والسريرية والسيكولوجية للرموز الكافكوية لاتفصح الا عن جانب واحد من الامكانيات الدلالية للعمل الذي يظل مليئا بالمعاني ومفتوحا لانه غامض. والعمل الحديث يستبدل العالم الذي تحكمه القوانين الشمولية بعالم يفتقر إلى مركز للتوجيه ويخضع إلى مراجعة دائمة للقيم واليقينيات CERTITUDES كما يقول جويس JOYCE وعند بريخت يفتح العمل نقاشا لايحله سوى وعي الجماهير «وهناك فئة اخرى من الاعمال التي يساهم فيها القارىء في صنع العمل» مثل الانغام التي اضيفت إلى اللحن المكون من

اثنتي عشرة نغمة ومتحركات (كالدير) والفن الحركي والرسم الصناعي والبناء ذو الحواجز المتحركة. وقد كان كتاب مالارميه الذي «لايبدأ ولاينتهي» مؤلفا من أوراق متحركة تتسع لكافة التجمعات كما هو الامر بالنسبة لكتاب كينو QUENEAU «**الف مليار قصيدة**». وعن هذه التحليلات ينشأ ان الاشكال الأدبية ليست ادوات معرفة تتيح فهم الواقع بشكل افضل من اللجوء إلى الطرائق المنطقية. ومعرفة العالم لها، في ميدان العلم، هو قناتها المسموح بها، فوظيفة الفن لاتنطوي على التعريف بالعالم انما انتاج تتمات له: انها تخلق اشكالاً مستقلة تنضاف إلى الاشكال الموجودة في هذا العالم من قبل. والعمل الفني ليس سوى «استعارة معرفية» أو صورة وعلامة معرفة. وفي كل وقت تكشف لنا البنية عن الطريقة التي تنظر فيها الثقافة المعاصرة إلى الواقع (وهو موضوع سيعالجه الفيلسوف ميشيل سير SERRE في كتابه: «**نيران وشارات ضبابية**» عن زولا). ان ماهو غير محدد وماهو متقطع يتلاقيان مع علمي المنطق والفيزياء المعاصرين.

وباختصار «يقدم المؤلف للمؤول عملا لكي يقوم باستكماله» لكنه يبقى مؤلف هذا العمل لانه يقترح «امكانيات عقلانية موجهة ومجهزة ببعض المتطلبات العضوية». اذاً، فالانفتاح يقيم «نمطا جديدا من العلاقات بين الفنان من جهة وبين جمهوره من جهة اخرى كما يحرك الاحساس الجمالي بطريقة جديدة. وعلى غرار مافعله بارت في «مبادىء العلامية» فان إيكو يحلل مفاهيم الاحالة المرجعية* والإيحاء (أو الدلالة الإيحائية) في اللغة الشعرية، ويشير إلى ان الشعر هو ذلك الاستخدام الانفعالي للمرجعيات «والاستخدام المرجعي للانفعالات». وهنا تطالعنا نظرية العلامة حيث ان الدلالة تعود باستمرار إلى العلامة وبهذا تغتني بأصداء جديدة». وكما هو الامر عند جاكوبسون،

فان غموض المرجعيّة في النص الشعري، والانفتاح الجديد للعمل المعاصر الواضح اقصى درجات الوضوح يكون معاكسا للانفتاح المحدود للعمل الكلاسيكي. ويعرف هذا الانفتاح، اذاً عن طريق مضاعفة الخبر». والحقيقة ان العلامية قريبة من نظرية الاعلام. والاعلام الفني يرتبط «بنمط معين من نفي الترتيب المعتاد ،المتوقع. ويجب التوفيق بين الانفتاح ،بين حدود التأويل» وتبقى القضية، بالنسبة الينا، قضية جدلية بين الشكل و«الانفتاح» وبين تعدد الاقطاب (التقاطب المتعدد) MULTIPOLARITE ودوام العمل حتى في تنوع القراءات الممكنة. ومع ذلك فان هذه الامكانية «توجد في مجال معين». ويحس المتلقي أو المستهلك، أيضاً «بمتعة مفتوحة» في العمل الفني الذي يرفض السكون النفسي وعلم النفس المهتم بأصل GENESE الأشكال أكثر من اهتمامه ببنيتها الموضوعية، وحده يتيح لنا فهم انفتاح الاعمال الحديثة وتوقع ماهو غير متوقع. وللفن المعاصر وظيفة تربوية لانه يحطم الاشكال القديمة والبنى المكتسبة ويفتح الطريق نحو الحرية. وهكذا فان كتاب «**العمل المفتوح**» يقدم نموذجا مفترضا «لتحليل العلامات الأدبية والفنية المعاصرة (في العمل الكلاسيكي هناك انفتاح لكنه محدود)، ومن ناحية اخرى فانه يرسي المبادىء التي سيقوم ايكو بتطويرها عبر كتبه اللاحقة مثل: **البنية الغائبة** (١٩٦٨، ترجم إلى الفرنسية عام ١٩٧٢) ومقالة: «جيمس بوند، مكون سردي (المنشور في مجلة اتصالات **عدد ٨، ١٩٦٦**).

رولان بارت R. BARTHES

ظل هذا الكاتب اللامع، الذي لايمكن حصر اهتماماته، وعلى مدى ربع قرن حاضرا وحديثاً في الفكر النقدي والألسني الفرنسي. وكان دائماً يصل إلى غاياته قبل الآخرين. وهو ماقيل عن جان كوكتو الذي كان أول من رفع راية [التحديث]. وكان شعاره حتى ساعة القاء «درسه»

الافتتاحي في الكوليج دوفرانس عام ١٩٧٧ يكمن في مقولة انه «ليس هناك اعداء يساريين»، والمقصود بهذا طبعا هو اليسار الأدبي. في عام ١٩٦٤، قام بنشر «مبادىء السيميولوجيا[١]» في مجلة اتصالات (ونذكر هنا بالمعنى السوسيري لكلمة السيميولوجيا باعتبارها معادلا للعلامية SEMIOTIQUE وتشكل هذه المبادىء تصنيفا واضحا للمفاهيم التي اخذها بارت عن كل من سوسير SAUSSURE وجاكوبسون JAKOBSON ومارتينيه MARTINET وعن يلمسلف HJELMSLEV بشكل خاص، وقد قام بتطبيق هذه المبادىء، فيما بعد، على قصة بلزاك SIZ

يميز بارت اربعة ابواب:

١- اللسان والكلام LANGUE / PAROLE

٢- الدال والمدلول SIGNIFIANT / SIGNIFIE

٣- المنظومة والمدرج أو الركن SYSTEME / SYNTAGME

٤- الدلالة المباشرة والدلالة الإيحائية CON- DENOTATION / NOTAATION

ويظهر التقسيم الأول على الشكل التالي: مدونة /رسالة CODE / MESSAGE (كما هو الأمر عند جاكوبسون). وقد تمتد هذه المقولة لتشمل كافة منظومات الدلالة لتشكل اساسا يستند اليه التحليل اللساني. اما الزوج الثاني المؤلف من الدال والمدلول فهو مكوّن العلامة، كما يرى سوسير. لكن بارت يدخل فيه مفهوم التقطيع المزدوج DOUBLE ARTICULATION (الذي اخذه عن مارتينيه) والذي يفصل الوحدات الدالة (كالكلمات أو المونيمات*) عن الوحدات التمييزية DISTINCTIVES (كالاصوات والفونيمات*) وترتبط الدوال بمستوى التعبير PLAN DE L`EXPRESSION اما المدلولات SIGNIFIES فترتبط بمستوى

---

(١) اعيد نشره في كتاب: **المغامرة العلامية (السيميولوجية)**، رولان بارت (سوي، ١٩٨٥) وكذلك التحليلات الاساسية للقصص التي كتبها المؤلف نفسه.

المضمون PLAN DE L`EXPRESSION باعتبار ان لكل من هذين المستويين، بحسب يلمسلف، شكلا وجوهرا. فشكل التعبير مثلا، يشمل التراكيب SYNTAXE وجوهره (المضمون) يرتبط بالمظاهر الانفعاليّة EMOTIFS والإيديولوجية كما يرتبط بمعنى المدلول الذي لايمكن اعتباره شيئا (بل هو تمثيل سيكولوجي لهذا الشيء). اما الدلالة SIGNIFICATION فهي الفعل الذي يربط بين الدال والمدلول اللذين من جماعهما تتشكل العلامة SIGNE والزوج الثالث أي (المنظومة والركن) فيرتبط بمحوري اللغة: المحور الافقي الذي يضم العلامات المتتالية، والمحور الاستبدالي (العمودي) PARADIGMATIQUE الذي يدعوه بارت بالمحور المنتظم SYSTEMATIQUE وهنا نجد حالات التلاصق CONTIGUITE والتشابه SIMILARITE عند جاكوبسون واللتان تقابلان الكناية MITONYMIE والاستعارة METAPHORE ويسمى ترتيب حدود المجال التشاركي ASSOCIATIF أو الاستبدال PARADIGMATIQUE بالتقابل OPPOSITION اخيرا، الدلالة المباشرة والدلالة الإيحائية تفترضان، بحسب يلمسلف، ان مجموع منظومة: التعبير والمضمون التي سبق وصفها تعمل كتعبير أو كدال لمنظومة اخرى». وعلى هذا يكون الأول «مستوى الدلالة المباشرة» والثاني «مستوى الدلالة الإيحائية». وخير مثال على الدلالة الإيحائية هو الأدب الذي يعتبر احدى مادتي البحث هاتين واللتين ستعالجهما العلامية SEMIOLOGIE بعد ان تختارها مادة «واسعة» و«متجانسة» و«متزامنة» وهو امر سيقوم بارت بدراسته في معرض تحليله للخطاب المتعلق بالدرجة (الموضة) (SYSTEME DE LAMODE ١٩٦٧) وبالصورة (الغرفة المضاءة، ١٩٨٠) وبالحضارة اليابانية (امبراطورية العلامات، ١٩٧٠) وطبعا المتعلق بالأدب. ان المنحى الذي سار عليه كتاب بارت «**الدرجة صفر في الكتابة، ١٩٥٣**» كان منحى سوسيولوجيا، أما في كتابه «ميشليه يكتب عن نفسه [أو بقلمه] المنشور عام ١٩٥٤ فقد

انتهج منحى موضوعاتيا وباشلاريا [نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي باشلار] في نفس الوقت اما في كتابه S/Z (سوي، ١٩٧٠) فيقترح علامية للقصة SEMIOTIQUEDU RECIT ونجد فيه، احيانا، تعديلا لما جاء في: **مبادىء السيميولوجيا** (العلامية) التي اضيفت إلى مقالته: **التحليل البنيوي للقصص** (اتصالات، عدد ٨، ١٩٦٦) والتي سنتحدث عنها في الفصل المعقود لتحليل القصة وشعرية النثر.

في S/Z اذاً، يظل بارت امينا على التمييز بين الدلالتين المباشرة والإيحائية والاستدلال على «المدلولات» ووحدة مادة البحث CORPUS (وهي هنا قصة سارازين لبلزاك) وأخيراً على الكناية METONYMIE. وللمدونات التي اخترعها بارت علاقة بمفهوم المستويات PLANS عند يلمسلف لكن دون ان تتضمن فكرة التدرج مثل مدونة الافعال ACTIONS والمدونة التأويلية* HERMENEUTIQUE أو مدونة الحقيقة وكذلك المدونات الثقافة والمجال الرمزي..

من ناحية اخرى، صدر في عام ١٩٦٦ كتاب **نقد وحقيقة** (سوي) وهو دراسة كانت اساسا للجدل الذي وقع بين بارت وريمون بيكار R.PICARD الذي هاجم كتاب بارت «**راسين**» نرى في ذلك بشكل أوضح مدى ماقدمه التفكير العلامي (السيميولوجي أو السيميائي) إلى نظرية النقد هذه. وبعد ان يرفض بارت «الموضوعية» يقوم بمقارنة يقينيات (وثوقيات) اللغة مع لغة ثانية عميقة وواسعة ورمزية، «وذات معان متعددة»: لايمكن العثور على بنية العمل [الفني أو الأدبي] أو النوع «دون الاستعانة بأي نموذج منهجي» كالنموذج الألسني. وكذلك يعود بارت إلى خلاصة **المبادىء** حينما يؤكد بان الموضوعية النقدية تستند إلى الصرامة التي يطبق بموجبها النموذج المختار على العمل [الفني الأدبي] وليس إلى اختيار المدونة CODE. لقد اكتشف عصرنا من جديد موضوع الطبيعة الرمزية للغة وذلك بتأثير

التحليل النفسي والبنيوية والألسنيّة. ولايعود السبب في تنوع المعاني الي النسبية RELATIVISME لان «العمل يمسك بعدة معان في أن معا، بفضل بنيته وليس بسبب عجز قارئيه». والرمز يعني تعددية المعاني، يقوم فقه اللغة بتثبيت المعنى الحرفي للملفوظ [اما] اللساني والعلامي فقد يتيحان الفرصة امام وجود خطابين مختلفين: خطاب «علم الأدب» الذي يبحث عن كافة المعاني التي يتضمنها العمل، وخطاب «النقد الأدبي» الهادف إلى العثور على معنى واحد من تلك المعاني.

[ومن اجل هذا] قد يلجأ إلى النموذج اللساني التوليدي. [وبناء على هذا] ليس هناك **علم راسين*** انما خطاب [حوله]. والنموذج الاخير يقوم بدراسة وحدات الخطاب التي تقل أو تزيد على الجملة. وعلم الأدب يقوم [بمهمة] الوصف [ليعرف] وفق أي منطق تتولد المعاني بشكل تكون معه مقبولة من المنطق الرمزي للبشر. ومع ذلك فالنقد لايهمل النموذج العلامي لان العمل يشكل منظومة من المعاني «تبقى ناقصة اذا لم يتمكن الكلام من ان يتخذ فيها مكانة واضحة». حينما يقابل التعميم الكيفي بالتعداد الكمي الذي يضطلع به النقد فانه يدمج «كل كلمة، وان كانت نادرة، في مجموعة عامة من العلاقات «التي تعمل بواسطة التقابلات OPPOSIONS» وحتى لو كان التمييز بين «النقد» و«علم الأدب» واهيا، ينبغي ان نرى بان هذين النشاطين ينجمان عن منهج واحد يكون علاميا (سيميولوجيا) بدءا من اللحظة التي تمسك (نفهم) فيها بالعمل أو بمدونة معينة باعتبارها تشكل مجموعة من الدوال التي تصيبها تغيرات تنتظم تبعا لمقتضيات المنطق الرمزي.

الجيرداس جوليان غريماس

غريماس وپروپ

لايسعنا فهم الاهمية التي تتمتع بها علامية -SEMIO TIQUE غريماس، ولاغايتها اذا لم نستهل حدثنا ببعض الكلمات عن كتاب السوڤيتي ڤلاديمير بروب: **شكل الحكاية** MORPHOLOGIE DU CONTE ١٩٢٨ ترجم إلى الفرنسية عام (١٩٧٠). عالج بروپ في كتابه هذا الاشكال المختلفة التي تسرد بها الحكاية (سنعالج هذا الموضوع في الفصل المعقود لدراسة تحليل القصة). واهمية التحليل الوارد في هذا الكتاب، الذي طالما رُجِعَ اليه مع ما اصابه من التطور والتغير حتى صار كتابا كلاسيكيا، تكمن (الاهمية) في تصنيفه للدلالات، وهو بذلك يوطىء لولادة العلاميّة. وحينما سعى پروپ لاكتشاف خصوصية الحكاية الشعبيّة باعتبارها نوعا أدبيا، فقد بحث عن الاشكال والقوانين التي تتحكم ببنية الحكاية. وبذلك فهو يستعيض عن المنظور التكويني GENETIQUE بوجهة نظر بنيوية من خلال دراسة اربعة قوانين هي:

- التغير يطرأ على اسماء وصفات الشخصيات ولايمس وظائفها القليلة. اذ ان الاسم يعبر عن الفعل (منع، سؤال، هروب..) كما يتحدد الفعل من خلال مكانه في سياق القصة. وبالتالي فان الوظيفة هي الفعل الذي تقوم به الشخصية المعرفة من حيث دلالتها في سير الحبكة INTRIGUE
- محدودية عدد الوظائف التي تتضمنها الحكاية.
- تشابه تتابع الوظائف.
- انتماء الحكايات جميعها إلى نفس النمط من خلال بنيتها.

ويصل عدد الوظائف إلى إحدى وثلاثين وظيفة هي:

١- تبدأ الحكاية بحالة ابتدائية (وصف العائلة).

٢- يعقب الافتتاح احدى الوظائف التالية: (ابتعاد أو منع..).

٣- مخالفة المنع أو الحظر.

٤- محاولة المعتدي الحصول على معلومة.

٥- المعتدي يحصل على المعلومة.

٦- المعتدي يحاول خداع ضحيته (خداع).

٧- الضحية تقع اسيرة الخدعة.

٨- الاساءة التي يقترفها المعتدي.

٩- الاساءة تعم (تنتشر) ويتم الاستنجاد بالبطل (تأمل، انتقال).

١٠- البطل يوافق على العمل.

١١- بداية العمل. البطل يرحل.

١٢- الوظيفة الأولى للمعطي DONNATEUR

١٣- رد فعل البطل.

١٤- البطل يحصل على شيء سحري.

١٥- الانتقال: ينتقل البطل قريبا من موضوع البحث.

١٦- البطل والمعتدي يتواجهان في معركة.

١٧- البطل يتلقى علامة ما.

١٨- المعتدي يخسر..

١٩- اصلاح الشر أو الاساءة الأولى، وتعويض النقص.

٢٠- عودة البطل.

٢١- البطل مطارد.

٢٢- البطل يُسَاعَدْ (أحد ما يساعد البطل).

٢٣- البطل يصل سرا الي بيته أو إلى أي مكان آخر.

٢٤- ظهور بطل مزيف.

٢٥- اقتراح اداء مهمة صعبة على البطل.

٢٦- انجاز المهمة. التعرف على البطل الحقيقي.

٢٧- البطل يصير معروفا.

٢٨- انكشاف أمر البطل المزيف.

٢٩- البطل يتخذ هيئة جديدة.

٣٠- معاقبة البطل المزيف.

٣١- البطل يتزوج ويتسنم سدة العرش.

هذه الوظائف تتوزع بين الشخصيات وفق الدوائر التالية:

دائرة المعتدي: وتتضمن الاساءة (الوظيفة ٨)، المطاردة (٢١). **دائرة المعطي أو الواهب** وتتضمن نقل الشيء السحري (١٤)، وضع الشيء السحري تحت تصرف البطل. **دائرة الاميرة**، موضوع البحث، وابيها وتتضمن طلب انجاز المهام الصعبة (٢٥)، فرض العلامة (١٧)، اكتشاف البطل المزيف (٢٨)، التعرف على البطل الحقيقي (٢٧)، عقاب البطل المزيف (٣٠)، الزواج (٣١). امــا دائرة المُكَلِّف MANDATEUR فتتضمن ارسال البطل (٩). **ودائرة البطل** تتضمن الانطلاق الي البحث (١١)، رد فعل ومتطلبات الواهب (١٣)، الزواج (٣١). **ودائرة البطل المزيف** تتضمن الانطلاق إلى البحث (١١)، رد الفعل ازاء متطلبات الواهب (١٣)، المزاعم الكاذبة (٢٤).

انطلاقا من هذه الاعمال والوظائف ودوائر الفعل تنتظم الحكاية الخرافية في اجزاء يمكن شكلنتها ببساطة مع ماقد يعتري ذلك من نقص أو تكرار. فالبنية تتضمن الفاعل

SUJET ويمكن ان يكون نفس التكوين COMPOSITION اساسا لفواعل مختلفة. فسواء قام التنين باختطاف الامرة، أو قام الشيطان باختطاف ابنة فلاح، فالأمر سيان من حيث البنية، انما يمكن اعتبار هذه الحالات بمثابة فواعل مختلفة.

علم الدلالة البنيوي[1] لغريماس (١٩٦٦)

لايدخل في مجال هذه الدراسة تعريف علم الدلالة وتاريخه ووظيفته باعتباره فرعا من فروع الألسنيّة، انما سنحاول توضيح مايقدمه لدراسة الأدب.

وغريماس يقترح وصفا علميا للدلالة من خلال بناء علم تراكيب SYNTAXE. ومفردات خاصة بها وذلك باقامة «نموذج» [تحليلي] وليس مجرد تكوين كشف لها [وبذلك] يسبق الوصف الدلالي التحليل الاسلوبي.

ويُدْخِل غريماس مفهوم العامل* ACTANT (القائم بالفعل)، مستندا في ذلك إلى بروب PROPP وتحليلات سوريو SOURIAU. والعامل يضطلع بوظيفة تركيبيه SYNTAXIQUE اكثر من قيامه بدور معين، انه فاعل SUJET والعوامل تتقابل بشكل مزدوج كالتالي:

عامل ع س* موضوع (شيء)

مُرْسِل ع س مُرْسَل إليه

مُساعِد ع س مُعارِض

ع س= عكس

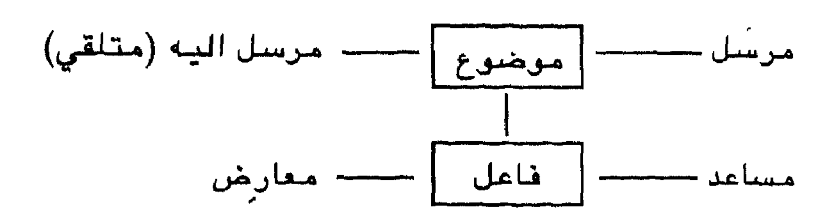
ومن هنا نشأة البنية أو النموذج العاملي MODELE ACTANTIEL الذي يسمح بتحليل القصص الاسطورية.

---

(١) لاروس، اعيد نشره في ار PUF عام ١٩٨٦.

(*) العامل مقابل ACTANT لتمييزه عن الفاعل SUJET ونترجم ACTION بالعمل لتمييزه عن ACTE (فعل) او VERBE [م]

وتكمن بساطة هذا النموذج في انه قائم على موضوع الرغبة التي يهدف اليها الفاعل SUJET ولانه موضوع تواصل فانه يقع بين المرسل والمرسل اليه، كما تُصاغُ رغبة الفاعل، من ناحيتها، باسقاط مساعد ومعارض وهاهو هذا النموذج:



بعد ان يستعيد غريماس ادوار پروب ليحولها إلى عوامل ACTANTS قام بتبسيط جدول الوظائف واختصرها إلى عشرين وظيفة (**علم الدلالة البنيوي**، ص١٩٤) وميّز، بالمقابل، بين مجموعتين من القصص: الأولى «تقبل» الترتيب الحالي بينما «ترفضه» الثانية. في الحالة الأولى يكون كل من الاختبار EPREUVE والبحث QUETE «ترتيبا» ويؤنسنان العالم ويدخلان الانسان فيه، اما في الحالة الثانية فان مهمة تغيير العالم تقع علي عاتق الانسان «وعندئذ يصبح مخطط القصة نموذجا مثاليا ARCHETYPE تأمليا وواعدا بالخلاص».

بعد ان وضع غريماس نظريته الصعبة ،المعقدة بشكل لم يوضحه وصفنا السابق لها، قام بتطبيقها على عالم الكاتب برنانوس BERNANOS في دراسة نقدية سماها تخييل برنانوس J'IMAGINAIRE DE BERNANOS ممارسا بذلك نقدا من الدرجة الثانية ومُشكِلناً لخطاب غير صادر عنه. ،نقطة الانطلاق في تحليله هي تواتر الزوج الكلامي: حياة ع س

مـوت اللذان يعتـبـرهمـا بمثـابـة عـامـلين ACTANTS وهـمـا يقـابلان الـزوج: «لاحـيـاة» ع س «لامـوت» والـنـمـوذج الـثـانـي يقـابـل فـيـه «حـقـيـقـة» ع س «كـذب». وهكذا يكون الأول «وصفيا» بيـنـمـا الـثـاني «وظيفيا»، وكل نموذج منـهما يتضمن كوكبة من الدلالات التابعة أو SEMEMES عندئذ نبـحث، عند برنانوس، عن جدليـة هي عبـارة عن صراع يؤدي إلى طريق مـسـدودة. المهم في الامـر هـو تـنـظيم الدلالات والمضـمـون فالقصة تغير بنى الدلالة لانها تجري تبعا للزمن. وهكذا اذاً

ح = تعريفاً إيجابياً للحياة

م = تعريفاً إيجابياً للموت

لا(ح) = تعريفاً سلبياً للحياة

لا(م) = تعريفاً سلبياً للموت

- وبتأثير الكذب نلجأ إلى ثلاث عمليات

رفض الحياة وافتراض اللاحياة .

افـتـراض (م) بتـعليق لا (م) هـو تـأكـيـد لوجود علاقة بين لا (ح) + م

- وبتأثير «الحقيقة»

- نرفض م لكي نفترض لا (م)

- نفترض ح لكي نرفض لا (ح)

- ونؤكد وجود علاقة بين لا (م) + ح

بما ان البـنـيـة اللازمـنـيـة الاصليـة هي « الوجـود» فـان البـنـيـتـين الناتجـتـين هـمـا «مـوت» و«حـيـاة». ويمكن تـلـخـيص

التحليل الشكلي بالقول: ان الدلالة الايديولوجيّة للتغير التطوري DIACHRONIQUE تكمن في الاستيلاء على مضمون «الوجود»، كما تظهر من تقاطع العناصر الحيوية ،الميتة والمتناقضة بهدف تغيير (المضمون) وذلك بتحطيم التشويش الداخلي عن طريق هذا الفصل DIJONCTION

وعلامية غريماس يمكن تطبيقها أولاً على القصص («**مبادىء من اجل نظرية لتحليل القصة الاسطورية**»، مجلة **اتصالات**، عدد ٨ **موباسان وعلامية النص**، سوي، ١٩٧٦) ثم أيضاً على الشعر (**دراسات في العلامية الشعرية**، **غريماس** وآخرين، **منشورات لاروس**، ١٩٧٢)، وكذلك على مجموع اللغة: (العلامية قاموس معقلن لنظرية اللغة، منشورات هاشيت، ١٩٧٩). ويعود غريماس من خلال مقدمة إلى إحدى الدراسات العلامية الجديدة (**في المعنى**، **ج٢**، سوي، ١٩٨٣) وذلك بعد سبع عشرة عاما، إلى خيط سيره الموجه وتعديلاته، إلى «ترسيمة سردية» تسمح، لتكرارها، بإنشاء نحو «GRAMMAIRE [يشكل] نموذجا ينظم ويبرر هذه الشواذ». وهذه الشواذ هي جذور PARADIGMES مسقطة على المحور الافقي للخطاب. بعد ذلك يتم تمييز الحدث EVENEMENT- الذي هو عبارة عن وصف للفعل FAIRE بواسطة عامل ACTANT خارجي علي العمل ACTION- عن العمل ACTION الذي يرتبط بالفاعل SUJET الذي يقوم بالفعل. ويكون الفاعل اما فاعلا [اساسياً] أو [فاعلا] مساعدا ADJUVANT أو مرسلاً آمراً أو قاض JUDICATEUR الأمر الذي يبسط تخطيطة (نموذج) بروپ.

وفي نفس الوقت، بدل الحديث عن «بطل وخائن» نعتبر ان القصة تضع فاعلين مقابل بعضهما بعضا، وان العلاقة بين الفاعل

والموضوع OBJET هي علاقة ينظر اليها تبعا للصيغ* (الكيفيات) MODALITES التالية: **الارادة** V`OULOIR **والواجب والاستطاعة** POUVOIR **والمعرفة** SAVOIR **فتتشكل علامية الفعل** ACTE*

(*) الصيغة MODALITE : تقليديا، هي كل مامن شأنه تغيير محمول ملفوظ ما، وبالتالي فان التصييغ MODALISATION هو انتاج ملفوظ صيغي MODAL يضيف تحديدا آخر، على الملفوظ الوصفي. ويترجم د.محمد مفتاح MODALITE **بجهة**، ويعرف **الموجهات** MODALITES بالقول: «نعني بها منطق الجهات، ويتناوله المناطقة واللسانيون والسيميوطقيون، وهو يكون احدى احدى الدعائم النظرية والتطبيقية التي تقوم عليها سميوطقيا «كريماس،... (تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ط١، ١٩٨٥، منشورات دار التنوير، بيروت، ص١٥٦)

الصيغ (الكيفيات) (الموجهات): في اللسانيات: هي تأكيدات اضافية تتركز على ملفوظ العلاقة ويترجم موقف المتحدث ازاء ملفوظه (القاموس التعليمي للالسن، غاليسون وكوست، هاشيت ١٩٧٦)

ينبغي هنا توضيح الفرق بين عدة مصطلحات فرنسية نترجمها عادة بعبارة واحدة هي «فعل» مما يحدث تشوشا وغموضا في ذهن القارئ، لذا رأينا ان نعود الى اصول هذه المصطلحات.

(*) ACTE لهذا المصطلح في معجم لالاند الفلسفي عدة معان هي:

١- الحركة الشمولية التي تنتاب الكائن الحي وتكون سريعة فتستقبل كما هي وتطابق غاية معينة. وحينما تكون مفردة تشير الى تنفيذ ارادة أو مشيئة ما (معنى سيكولوجي)

٢- الكائن بما هو مكون بفضل فعله ACTION والفعل هنا ACTE ليس عملية تضاف الى الكائن انما هو جوهره.

٣- بالمعنى الاخلاقي، الفعل هنا هو حدث سببه تدخل كائن يتمتع بصفات معنوية بصفات معنوية (اخلاقية) وليس فقط بصفات مادية مثل فعل الشجاعة الذي يمكن الا يكون حركة محسوسة بل توقف أو انعدام.

٤- بالمعنى السوسيولوجي: الفعل هو عملية ذات تأثير مشروع: فعل تشريعي (قضائي)، شيء منجز وقائم ينجم عنه نتيجة معنية.

ACTION هو التنظيم الافقي (الركني) للافعال ACTES دون ان يحق لنا الحكم مسبقا على طبيعة هذا التنظيم، والعلامية لاتقوم بتحليل الافعال ACTIONS المادية انما تلك الموجودة على الورق

FAIRE بالمعنى العلامي، هو استبدال علاقة التغير في لغة تركيبية ذات طابع انساني؟

وهكذا يرى القارئ انه هناك صعوبة بالغة في فهم مختلف هذه الشروحات لانها تحتاج الى نوع من التخصص لذا سنستمر في منهجنا السابق في ترجمة مثل هذه المصطلحات بشكل مفهوم دون الغوص في التفاصيل وسنشير في كل مرة -تقتضيها الضرورة- الى المقصود بكل عبارة من هذه العبارات، مع تثبيت المقابل الفرنسي.. [م]

(معرفة أو افعال) أو علامية التحريك (الاستعمال..) وعلامية العقاب أو المجازاة SANCTION **مقابل علامية الفاعل** SEMIO-TIQUE DU SUJET **ونضيف علامية الموضوع** SEMIOTIQUE DE L`OBJET **المرتبط بعملية التلقي** PERCEPTION **وتغيير** العالم. وأخيرا هناك العلاميات التصييفية MODALES التي تدرس: الواجب DEVOIR والمنع INTERDICTION والهيام PASSION والقدرة POUVOIR والمعرفة SAVOIR اذاً فالنموذج التركيبي الأولي يستخدم، بحسب غريماس، لوصف المعنى بصرف النظر عن تطوره وتبدله عبر الزمن. ومع هذا وحول هذه النقطة، فان المعاجم والمراجع لاتخدع [لانها توضح كل ماذهبنا اليه].

والخلاصة ان عمل هذا المفكر لم يحقق الاجماع حوله لانه تصور نوعا من العلامية وليس العلامية كلها.

جماعة تل كل وجوليا كريستيفا

في عام ١٩٦٠ تأسست مجلة «تل كل TEL QUEL» واشرف على ادارتها فيليب سولرز SOLLERS لعدة سنوات وكانت قريبة من رولان بارت وفوكو ودريدا وقد اهتمت عمليا ونظريا بالألسنيّة والتحليل النفسي وبأفكار ألتوسير ALTHUSSER وبلغت هذه المجلة ذروتها حين نشرت كتاب «نظرية شاملة THEORIE D`ENSEMBLE سوي، ١٩٦٨» الذي يعرض مفاهيم تلك المجلة شاملة. وأولها **مفهوم النص** TEX-TE في تلك الفترة اشار فيليب سولرز إلى الطابع المشكوك فيه لمفهوم المؤلف والعمل ŒUVRE مفضلا الحديث عن «الكاتب» SCRIPTEUR و«النص» باعتبار هذا الاخير يشير إلى حتمية تاريخية وإلى شكل من اشكال الانتاج: «ان النص ينتمي إلى الجميع ولاينتمي لاحد ولايمكنه ان يكون منتوجا منتهيا [لان] «الأدب ينتهي إلى عصر مكتمل تاركا

مكانه» لعلم ناشىء هو «علم الكتابة»، والكتابة النصية هي موقع العمل بين الممارسة الكتابية وبين نظريتها». وهذا المصطلح الرامي إلى ان يكون مصطلحا ماركسيا قد طبع بطابعه جيلا بأكمله صار يتحدث هو أيضاً عن «نص» و«كتابة»، واظهر ردود فعل ازاء المقولات «اللاهوتية» المتعلقة بالمعنى و«الفاعل» SUJET والحقيقة، تلك المقوّلات التي تقمع تعددية الابعاد MULTIDIMENSIONNALITE للنصوص المنتهية TEXTES- LIMITES ومثله مثل بارت وجينيت GENETTE وقف سولرز ضد [مفهوم] البنية الممتلئة المغلقة والمكتملة الجامدة أي ضد بُنية العمل الكلاسيكي. وقد استعار سولرز من باختين BAKHTINE مفهوم التناص INTERTEXTUALITE الذي ستستخدمه جوليا كريستيفا فيما بعد: «كل نص يقع عند التقاء عدة نصوص يكون في نفس الوقت اعادة لقرائتها وتكثيفا وتحريكا وانزياحا وتعميقا لها». من ناحية اخرى فان الجنسانية SEXUALITE ترتبط بالكتابة والأولى كناية عن الاخرى. اخيرا تشترك الكتابة والثورة في قضية واحدة باعتبار ان الأولى تقدم للثانية مؤونتها RECHARGE الدالة والمكونة لسلاح يقوم على اسطورة جديدة.

فيما بعد، قدمت جوليا كريستيفا في كتاب «نظرية شاملة» تعريفا للعلامية التي تعتبرها علما نقدياً و/ أو نقدا للعلم. واستناداً إلى التعريف السوسيري [نسبة إلى ف.دوسوسيو] فان جوليا كريستيفا تلتقي مع ماركس وألتوسير. فهي، مثل ماركس وماشيري MACHEREY تستبدل مفهوم الابداع CREATION بمفهوم الانتاج -PRO DUCTION الذي يقتضي العمل والعلاقات الاجتماعية.

وأيضاً، انطلاقا من فرويد FREUD وهيدغر وهسرل (بدرجة اقل)، تتحدث كريستيفا عما تسميّة «بالانتاج القبتملثيلي PRE- REPRESENTATIVE وتتمنى ايجاد

تصنيف TYPOLOGIE الممارسات الدالة تبعا لنماذج خاصة في انتاج المعنى الذي يؤسسها». حتى ان العلامية لاتعترف بالأدب» اذ ينظر إلى النص على انه انتاج «لكتابة» وهو انتاج لايمكن ارجاعه إلى المحاكاة (التمثل) -REPRE SENTATION وبعد ان تتصدى «لقضية تكوين النص STRUCTURATION•DU TEXTE تقوم جوليا كريستيڤا بتطبيق نموذج تحويلي TRANSFORMATIONNELE اخذته عن شومسكي CHOMSKY وصومجان SAUMJAN على الرواية وتفترض [وجود] تكافؤ في المعنى-بعد [اجراء عمليات] التحويل. مثلا بعد ان يكون جيان دوسنتريه JEHAN DE SAINTRE غلاما في خدمة الامير UN PAGE يتحول إلى محارب شهير. هذا التغير الذي اصاب الترتيب السردي لم يؤثر على المدلول أي على الحكمة والرسالة اللتين تحملهما الرواية. الامر الذي يسمح للناقد بالتأكيد على ان تكافؤ المعنى الذي يختتم الرواية (أو البرنامج وينهيه)، على الرغم من التحولات الداخلية، هذا التكافؤ يكشف عن الجانب الخادع «للديناميكية» الروائية وبالتالي فهو يكشف عن أية ديناميكية تمثيلية وتعبيرية «ادبية» تجانب قضية المعنى (وانتاج الخطاب). وازدواجية الرواية هذه [على صعيد] الدال والمدلول تعثر عليها جوليا كريستيڤا حينما تقابل الايجابي بالسلبي (حياة/ موت، حب/ كراهية) وهي مقابلة اجريت على تركيب متساوي.الحدين (نعم لا) المزدوج (المضاعف) DOUBLE، القناع، الخيانة، الخ... «حينما ندعو -[تقول كريستيڤا] إلى تطوير الدال SIGNIFIANT بهدف الوصول إلى المدلول SIGNIFIE [فان] البنية الروائية (أي بنية العلامة) لاتنتج من جديد، بل تنتج نفسها بتحولها عن طريق انزياح ECART مايسمى باعتباطية العلامة (الفصل بين الدال والمدلول). «ويظل الزمن طالما بقى الغموض» وقد يكون التحليل التحويلي «مرآة علمية لهذا الخطاب». وفي هذا التحليل العلامي الذي يصف الاعمال الماضية ويرغب في

انتاج نصوص حديثه في نفس الوقت، فان النص الذي تفضله كريستيفا هو «ذلك النص الذي يصبح تسجيلا لكتابته حينما يتنازل عن المحاكاة (كما فعلت كريستيفا مع مالارميه في كتابها **ثورة اللغة الشعرية**، ١٩٧٤، ولوترياموون LAUTREAMON ورسل RUSSEL)» وهذا النص لايمكن التعبير عنه عن طريق التحليل التحويلي. عندئذ تقترح نموذجا علاميا جديدا تقابل فيه **النص التوليدي** GENOTEXTE (أي المستوى الذي انتج فيه النص مولد) **بالنص الظاهرة**: PHENO TEXTE (أي مستوى النص المنجز). فعلى صعيد النص التوليدي نجد العوامل ACTANTS (التي ترتبط بالكلمات في الجملة) والتناص IN-TERTEXTUALITE والمجموعات السردية COMPLEXES NARRATIFS والمجموع السردي هو قطعة من نظام الرواية ويرتبط بمختلف الحالات السردية ويذكر بالجمل الصغيرة PROPOSITIONS في الجملة الاكبر PHRASE وعلى صعيد **النص الظاهرة**، نجد الممثلين والاستشهادات والنقل الحرفي ومختلف الحالات السردية. وبالتالي فان القصة تدرس باعتبارها «جملة واسعة». ومن هنا نشوء هذه المفاهيم.

تتم تحولات «المجموعات السردية» أولاً بفضل «مايسمى» **بالضام*** ADJONCTEUR الذي هو عبارة عن ركن سردي SYNTAGME NARRATIF ينضم إلى العامل ACTANT بهدف احداث نوعين من التغييرات: فاما ان يكون العامل مؤهلا» دون ان يبدأ العمل ACTION (والمثال على ذلك الصفة في الجملة) ويقوم الفعل [القواعدي] VERBE بالتمهيد للعمل (ويسمى بالضام الاسنادي) ADJONCTEUR PREDICATIF أو ان يقوم الضم ADJONCTION بتنمية العمل السردي، واحيانا يقلب السرد ويعطيه دلالة تختلف عن دلالة البداية. من جانب آخر نسمي «مجموعة مميزة IDENTIFICATEUR كل مايتعلق بالمكان والزمان وبصيغة السرد. اما المجموعة

المصححة CORRECTEUR فهي التي بها يتجلى ملفوظ المرسل باعتباره فاعلا للملفوظية ENONCIATION وينظم القصة برغبته وذلك عن طريق متابعة أو ايقاف التوالد الامحدود للاركان الاسمية NOMINALS أو الفعلية VERBALES.

حينما أخذت جوليا كريستيفا مفهوم التناص عن باختين، كان ذلك لاعتقادها بعدم كفاية التحليل التحويلي، «شريك فكرة العلامة»، لانه تحليل تفريعي DICHOTOMIQUE لايصلح الا لتحليل البنية المنتهية (المغلقة) وغير قادر على استيعاب تداخل هذه البنية في نص اجتماعي أو تاريخي. وتقترح منهجا «تحويليا مختلفا» [استنادا إلى] ان مكونات بنية النص هي تحولات طرأت على «مقطوعات اخذت عن نصوص اخرى». وهكذا فان رواية القرن الخامس عشر تبدل (تغير) عدة مدونات CODES [مثل]: الفلسفة الكلامية LA SCOLASTIQUE والشعر الغزلي، والأدب الشفوي والكرنفال، وتقع البنية الأدبية في «المجموع الاجتماعي المعتبر بمثابة مجموعة نصية». والتناص هو «التفاعل النصي داخل النص الواحد» وهو دليل على الكيفية التي يقوم بها النص «بقراءة التاريخ والاندماج فيه» ويقدم الصفة الكبرى للبنية النصية، في مثال «**الصغير جيان دوسنتريه**» تبرز جوليا كريستيفا اثر كل من: الفلسفة الكلامية (الاهتمام بتنظيم الفصول والنزعة التعليمية) والشعر الغزلي (السيدة DAME) والمدينة (صيحات التجار، والنص الاقتصادي لعصر معين) والكرنفال (التوريه CALEMBOUR، اللبس QUIPROQUOS وتبادل الادوار والاقنعة). فاذا مانقلت هذه الملفوظات المختلفة إلى بنية جديدة فان دلالتها تتغير وتشكل مجموعة متساوية الحدين AMBIVALENT يمكن ربطها بنصوص اخرى تنتمي إلى نفس الفترة لتشكل «الوحدة الخطابية لعصر النهضة».

سندعو **أدلوجة**[*] IDEOLOGEME تلك الوظيفة التي تربط بنية ملموسة (مادية) كالرواية مثلاً بالبنى الأخرى

(مثل الخطاب العلمي) ضمن فضاء تناصّي معين. وهكذا يمكن للعلامية ان تتصور النص في المجتمع والتاريخ (المعتبرين كنصوص). فالرمز أدلوجة باعتباره ممارسة علامية تتعلق بنشأة الكون COSMOGONIQUE ويحيل إلى [حالة] من التسامي الشامل الذي لايمكن محاكاته. والرمز لايشبه الشيء الذي يرمز اليه لوجود فاصل بين فضاء الرامز من جهة وبين فضاء المرموز اليه من جهة اخرى، والفكر الاسطوري (كالملاحم والحكايا الشعبية والملاحم الشعرية) يعمل بواسطة وحدات رمزية محددة بالنسبة إلى الكليات المرموزة UNIVERSAUX SYMBOLYSES والعلامة SIGNE أيضاً أدلوجة. وبما انها متدرجة وثنائية كما هي الحال بالنسبة للرمز فانها تحيل، بشكل عمودي إلى كيانات اقل اتساعا واكثر مادية من الرمز- كما تحيل إلى كليات تحولت إلى اشياء (كالظواهر والشخوص. والحدود التقابلية TERMES OPPOSITIONNELS تؤخذ في دوامة من الانزياحات المتعددة (كالقصة) التي تتغير الي مالانهاية.

إلى جملة هذه النظريات تعود جوليا كريستيفا في كتابها: **أبحاث من اجل تحليل دلالي** (سوي، ١٩٦٩)، وهو كتاب مشحون بثقافة مذهلة، وتختلط فيه مفاهيم تعود إلى عدة فروع معرفية، وتسمح بالعثور [من خلالها] على السمات الكبرى للعلامية الفرنسية المعاصرة، وفي كتاب **نظرية شاملة** لمجموعة تل كل، نجد مساهمة لجان ريكاردو J.RICARDOU منظر وممارس الرواية الجديدة، تدور حول القضية الاساسية للعلاقات القائمة بين النص وبين العالم. فالأدب كما يراه ريكاردو ليس بديلا عن العالم ولا هو صورة أو محاكاة له بل يقابله بمنظومة أخرى من العناصر والعلاقات. وهو، أي الأدب، عمل انتاجي ذو وظيفة نقدية. وهنا تبرز ثلاثة اتجاهات هي: النزعة الخداعة التمثيلية عند

بلزاك، والمحاكاة الذاتية (LA MISE EN ABYME* في الرواية الجديدة)، والمحاكاة المضادة (مثل جماعة تل كل وسولرز). وفي هذه الاخيرة لايتم رفض المدلول بشكل دائم انما يتم اخضاع النص، كلمة كلمة عن طريق لعبة الكتابة، إلى نقد دائم، فتقوم لعبة الكتابة بمنعه عن حجب العمل الذي يكونه المدلول. وفي نفس الكتاب يقوم جان لوي بودري BAUDRY باستخلاص آخر النتائج من هذا الفهم للنص (كالكتابة والخيال والإيديولوجيا): فالكتابة ليست «ابداعاً» لفرد معزول انما هي شكل خاص من اشكال الكتابة العامة. وبالتالي لايعود هناك مؤلف ولاحقيقة ولامحاكاة. ومثل هذا الرفض للشخص، الانسان وللفاعل الذي رسم فترة معينة من الفكر المعاصر، عند لاكان LACAN وبارت وفوكو. الكتابة لاتحاكي شيئا آخر سوى ذاتها باعتبارها «تخريباً لإيديولوجية لاهوتية لان« الأمر يتعلق أولاً باستخلاص النتائج التي تفرض نفسها من جراء موت المبدع DIEU أو (موت الفاعل)، وعندئذ تتحطم المفاهيم [السائدة] حول مفهوم نهاية النص وحول قضية الانشاء والمعنى. وبالتالي فان النص الحديث هو «نص غير مقروء»

(*) MISE EN ABYME:

هي شكل من اشكال الإدماج ENECHASSEMENT الذي يعطينا نوعا من الملخص للقصة او هي ميكرو -قصة القصة- كما يقول جان ريكاردو في كتابه: **قضايا الرواية الحديثة**، منشورات سوي، ١٩٦٧، الصفحات ١٧١- ١٩٠). وهي بمعنى آخر عودة الرواية على ذاتها، والكتاب الى نفسه. وهي حضور الانعكاسات المختلفة كالصور والمرايا، واللوحات، وبطاقات الزيارة... الخ في مشهد يحاكي احد مشاهد الرواية. والحقيقة ان اندريه جيد هو اول من ادخل هذا المصطلح الى الادب حينما كتب «احب ان يعثر المرء في العمل الفني، وعلى صعيد الشخصيات، على موضوع SUJET هذا العمل»... [المترجم]

وهنا تصل نظريات بارت إلى حدودها القصوى. وفي هذا الكتاب، وهذه المدرسة، التي يهيمن عليها، استعاديا، تفكير جوليا كريستيفا تحت اسم التحليل الدلالي SEMANALYSE الذي يشكل علامية جديدة، [لانه] تفكير يدور حول كون ان الدال يقوم بانتاج نفسه على شكل نص، بمعنى ان الانتاج التحتاني للدلالة يقترب من التحليل النفسي، ويبتعد عن العلامية التقليدية، وان النص المتكون (المبنين) STRUCTURE هو نص «مفكك» لكي يتوالد الي اللانهاية (إلى الابد).

لقد قام جان كلود كوكية J.CL.COQUET مع عدد آخر من المختصين القريبين من غريماس بجمع محصلة مؤقتة حول الدراسات العلامية الفرنسية في كتاب اسمه: **العلامية. مدرسة باريس**، منشورات هاشيت ١٩٨٢، وفيه يقوم ميشيل أريڤيه M.ARRIVE بدراسة العلامية الأدبية بشكل يمكن ان يخدمنا لاختتام البحث حول هذا التيار طالما بقي هذا الفرع مفتوحاً وموزعاً بين عدة نظريات وهذا بحث غني، أحياناً بالبرامج [النظرية] أكثر من غناه بالتطبيقات.

يشير **أريڤيه** إلى ان هذه المناقشات تدور أولاً حول مفهوم «الأدبية» LA LITTERARITE (الذي طرحه جاكوبسون عام ١٩٢١). وحول ماهية النص أي ماهو النص؟ وهل هو مفتوح ام مغلق؟. واذا اخذنا التمييز بين «الخطاب» و«القصة» نقول بأن الأول يكون مفتوحا، والثانية مغلقة. اما القضية الثانية فهي قضية المرجع (العائد) REFEREN وهل هو شيء حقيقي ام عبارة عن مفهوم مجرد CONCEPT؟ فاذا كان للطاولة وجود حقيقي على صعيد الواقع فماذا نقول عن *ULYSE A ITHAQUE؟ كما يقول لوي ماران L.MARIN؟

(*) ايتاك جزيرة كان أوليس ملكا عليها: اي ماذا نقول في المشهد الذي يصور اوليس في جزيرة ايتاك [المترجم]

والمسألة الثالثة هي تلك التي طالما اثارها بارت وغيره أي مسألة الدلالة الإيحائية CONNOTATION هذا المعنى الثاني الذي يوحي به مجمل النص بما في ذلك معناه الأول أو الدلالة المباشرة DENOTATION والقضية الرابعة هي قضية الانزياح ECART أو قضية ابتعاد النص الأدبي عن معيار معين، الامر الذي لم تكف الاسلوبية عن طرحه على نفسها. واذا ضربنا صفحا عن المعيار، فاننا نقترح ان نرى في «الأدبية» -كما يرى غريماس- دلالة إيحائية اجتماعية- ثقافية تتغير تبعا للزمان والمكان البشريين. هناك علامية حينما ندرس هذه القضايا مع اعتبار النص بمثابة «تجل» خطابي لمنظومة من العلامات أو الدلالات- أي منظومة لاتختلط وحداتها بوحدات اللسان الطبيعي بل يكون لهما نفس طبيعة اللسان التي يمكن وصفها بطرائق تمكن مقارنتها بطرائق الألسنيّة. أو نقول أيضاً -مع جان كلود كوكيه- بان العلامي يقوم بتدقيق طبيعة التأطير CADRAGE اللغوي للنص ويحلل «مكانة المعنى اللغوي» الأولى قبل ان يعد بلا نهائية الدلالات التي تأتي دائماً في المرتبة الثانية. لكن، بما ان صعيد المضمون (كالقصة المروية على سبيل المثال) لايشبه صعيد التعبير أو الشكل PLAN DE L`EXPRESSION (اذ ان القصة الواحدة يمكن ان تروي بعدة اشكال وفي عدة ألسن) نفترض وجود تشاكل (تماثل في الشكل) ISOMORPHISME بين الصعيدين. بمعنى انهما منظمين بشكل متماثل. فهل يكون الامر نفسه علي صعيد المضمون فيما يخص الدلالة المباشرة والدلالة الإيحائية؟

إذاً، فالعلامية الفرنسية هي فن معقد وجاءت اغلب تطبيقاتها على شكل مقالات. ونشير بشكل خاص إلى الكتاب الذي أشرف غريماس علي نشره وهو (**دراسات في العلاميّة الشعرية**، ١٩٧٢، لاروس) وإلى كتاب لوي ماران MARIN (علامية الهوى، اوبييه، ١٩٧١)، و**علامية الشعر** لمايكل

ريفاتير M.RIFATERRE (مترجم الى الفرنسية، سوي، ١٩٨٣) وعلامية الاستشهاد الأدبي لانطوان كومبانيون A.COMPAGNON مثل (**اليد الثانية، سوي**) وإلى الدراسة التي أجراها اندريه ميكيل A.MIQUEL على احدى حكايا ألف ليلة وليلة (فلاماريون، ١٩٧٧) اذ درس **العجيب** LE MERVEILLEUX (عنصر السحر) انطلاقا من اسمي الشخصيتين الرئيسيتين نفسهما وهكذا قام كل من المكان والزمان والحدث والخطاب بتفجير مقولات پروب اعتبارا من حيث بدأت.

العلامية السوفييته

يوري لوتمان

في عام ١٩٧٠ ظهر في موسكو، ضمن سلسلة «دراسات علامية من اجل نظرية للفن» كتاب يوري لوتمان I.LOTMAN **بنية النص الأدبي** (الترجمة الفرنسية: غاليمار، ١٩٧٣). ويعتبر هذا الكتاب من اهم واكبر الكتب التي قدمتها العلامية نظرا لاتساع الميادين التي يطرقها وللوضوح الذي كتب به.

ينطلق لوتمان من **نظرية الاتصالات**، فيؤكد بأن الفن هو وسيلة اتصال، «لغة منظمة بشكل خاص». والاعمال الفنية، التي هي اتصالات في هذه اللغة يمكن معالجتها كنصوص تنقل «معلومة فنية خاصة». وهذه المعلومة لاتنفصل عن بنية النص الفنية، بشكل خاص، وعن بنية اللغة الفنية بشكل عام وبالتالي فان الامر يتعلق بشرح الكيفية التي ترتبط بنية النص من خلالها ببنية الفكرة.

وبدراسته أولاً، للفن كلغة، فان لوتمان يلتقي في هذا مع تقاليد الشكلين الروس. الذين يصفون الفن على انه عبارة عن «لغة ثانية» وان العمل الفني هو عبارة عن نص في هذه اللغة وبذلك يرتبط تعقيد البنية بتعقيد المعلومة: «الخطاب الشعري يمثل بنية ذات تعقيد كبير». من ناحية

اخرى فان «دراسة اللغة الفنية للاعمال الفنية لاتقدم لنا معيارا فرديا معينا فحسب انما تنتج نموذجا للعالم في دوائره العامة» و«مبادئه البنيوية». ومع مرور الزمن تتطور عملية تلقي العمل الفني اذ نحس به أولاً كرسالة ثم كشكل.

ان العمل منظومة من العلامات المتداخلة مع بعضها بعضا. ولغة الفن هي «تدرج للغات متلازمة تبادليا» بشكل تقدم معه كل مجموعة من القراء معلومة مختلفة. وفي كل مرة نعيد فيها القراءة فاننا نقوم بضم كمية اخرى من المعلومات إلى هذا العمل. ونظرية الاتصال، تقودنا إلى التساؤل عن تعدد المدونات CODES الفنية: فإما ان يقوم المرسل والمتلقي باستخدام نفس المدونة أو إلى مدونات مختلفة. وفي كل الاحوال، فان الشاعر لايصف فاعلاً واحداً من بين فواعل أخرى ممكنة الوجود أيضاً في العالم، والحلقة EPISODE التي يختارها تصبح نموذجا للعالم كله اما الفواعل الاخرى التي لم يقع اختياره عليها، من شأنها ان تشكل نماذج اخرى للعالم. يظهر النموذج في النص فيتحدد بواسطة الشكل EXPRESSION والتحديد والبنية، كما يتضمن تدرُجاً داخلياً لمستويات أو لنصوص فرعية (فونولوجية وقواعدية وغيرها). ويقدم لك متعة فكرية (أي متعة فهمه) ومتعة شعورية اطول. اذاً، فهو يفترض منظومة لعبية LU-DIQUE واخرى منطقية LOGIQUE فمع ان المرء يدرك انه ازاء تخيل فهو يبكي [لدى قراءة قصة أو رؤية فيلم]. اما بالنسبة للفن فتظهر اللعبة «خالية من المضمون» ويبدو العلم «غير فعال». والنص الذي يتحرك وفق عدة اصعدة يقوم بمراكمة (تركيم) المنظومات فوق بعضها بعضا، هذا النص، ينبغي فهمه بشكل عمودي وافقي. ونظرية المبادىء هذه المكونة للنص تقترب من نظرية جاكوبسون الذي كان يقرأ النص، هو أيضاً، تبعاً للمحور (الأفقي) SYNTAGMATIQUE والمحور الأستبدالي (العمودي) PARADIGMATIQUE

إذاً، يقوم لوتمان بدراسة العلاقات القائمة بين الشعر والنثر، كما يدرس قضية التكرار وتقطيع البيت الشعري. وبعد دراسة هذه المستويات الاستبدالية «المحور التركيبي للبنية» يأتي اخيرا «تشكيل العمل الفني الكلامي» وهو، دون شك، احدث فصل في كتابه المذكور. انه يطرح أولاً «اطاراً» يفصل النص الفني عن «اللا-نص». وهكذا ينتهي النص وفي نفس الوقت يقوم برسم «موضوع غير محدود» هو العالم الحقيقي. فرواية آنا كارنينا تعيد إنتاج قدر محدود وكذلك قدر «كل امرأة وكل رجل» في فترة محددة ثم تعيد انتاج العصر كله، والمظهر «الاسطوري» للنص يحيل إلى مجمل العالم، اما مظهره «الخرافي» فيرجعك إلى شكل معين من اشكال الواقع. ويظهر هذا الامر من خلال قضية **نهاية النص**: فاذا كانت النهاية تراجيدية «في معرض الحديث عن القدر المأساوي للبطلة» فان البطل يتحدث عن «مأساة العالم بمجمله»، واذا كانت الحلقة النهائية «تشكل نقطة انطلاق لسرد جديد» فتفهم على انها «عبارة عن قصة جديدة» (وهذه هي حال پروست الذي لايستشهد لوتمان به). وبداية النص تكون مثقلة فيقع على عاتق الكاتب مهمة ترميزها واعطاء القارىء اكبر عدد ممكن من المعلومات المتعلقة بنوع واسلوب بنية فضاء العالم: ومفهوم الاعلى، ومفهوم الاسفل، ومفهوم الحد الذي سنجتازه وننتهكه. اما الخاتمة والافتتاحية فتقومان بتنظيم النص. ويرتبط بمفهوم الفضاء الفني مفهوم الفاعل SUJET ارتباطا وثيقا. الحقيقة ان الحدث EVENEMEMT الذي هو اصغر وحدة في بناء الفاعل هو «تحرك الشخصية عبر حد المجال الدلالي». انه- أي الحدث ينتهك الممنوع: انه واقعة وقعت مع انه ماكان ينبغي لها ان تقع، والبطل أو العامل ACTANT يتحرك في المجال الدلالي المحيط به يتجاوز الحد الادنى ليدخل في «مجال دلالي مضاد».

هذه الملاحظات يمكن تطبيقها على نص غير فني. وعندها يتساءل لوتمان عن خصوصية العالم MONDE الفنية التي تكمن في «وجود عدة دلالات لكل عنصر من عناصر الفاعل في نفس الوقت»، لذا يمكن للنص، كما رأينا، ان يتشابه مع جزء من **الشمولي** UNIVERSEL أو معه كله في نفس الوقت. وهنا تتميز «جمالية التماثل» عن «جمالية التضاد» في (الكليشيه) أو في المفاجأة. لكن المؤلف والقارىء يقعان على طرفي نقيض. القارىء يأمل في تلقي المعلومة «بأقل جهد ممكن» بينما يسعى المؤلف إلى تعقيد الشخصيات، واذا كان النص سهلاً فانه يحاول «فرض كمية من العلاقات الثقافيّة الخارجية على النص».

اذاً، فعلامية لوتمان، تعتبر النص بمثابة عضوية قريبة من الحياة، وينبغي ان يكون لدراستها دلالة علمية عامة. لقد اختار المؤلف لغة نصه، لكن فك رموزه يكشف عن معلومة كبيرة بمقدار ماهي صعبة. ،النص ينتمي إلى لغتين (أو اكثر) في نفس الوقت. وهو قادر علي انتهاك المعايير البنيوية المتوقعة. صحيح ان للنصوص وظائفها لكن المؤلف قادر على تجاوزها، كما فعل دوستويفسكي حينما استخدام بنية الرواية البوليسية، أو كما يلجأ الشاعر إلى النثر والناثر إلى الشعر. ان تفحص النص الفني يعني الامساك بالبنى العديدة التي يقع ذلك النص على نقطة تقاطعها، وللوصف الفني لهذه المستويات قيمة استكشافية HEURIS-TIQUE يخشى على القارىء عدم القدرة على تحملها. اذاً نعود إلى التركيب SYNTHESE أي إلى عملية «التأويل النهائي للعمل الفني».

تلك هي السمات العامة للعلامية الأدبية والمشاكل التي تحلها برأي لوتمان والامثلة التي يقدمها قام بتحليلها بشكل دقيق، اما التنازلات لحساب الواقعية فتكاد تكون معدومة لديه، وبشكل ادق، وباعتبار ان لوتمان وريث الشكليين الروس، فهو يلتقي مع الواقع عن طريق ايضاح الكيفية التي يقوم العمل الفني من خلالها بتعيين وترميز ورسم نفسه والعالم في آن معا، وكذلك الكيفية: النظر إلى الجزء وإلى الكل (العالم) في نفس الوقت: فتصبح العلامة علامة لكل شيء، وتفلت العلاميّة من لعبة الاشكال.

* * *

الفصل التاسع

الشعرية

« لاشيء أسهل على المرء من الحديث، بنبرة العالم بأشياء لايقدر على تحقيقها، إذ هناك مائة شعرية مقابل قصيدة واحدة ».

ملاحظة ڤولتير هذه لم تبعث الخوف في نفوس لاحقيه. فالحقيقة أننا نشهد انبعاثاً للشعرية لدى الشكليين الروس أولاً ثم لدى معاصرينا ابتداء من عام ١٩٦٠ تقريبا وهو انبعاث لايهدف، بالتأكيد، إلى تعليم انشاء القصائد -أو الروايات والمسرحيات- إنما لابراز القاسم المشترك بينها: كيف تكونت أو صنعت وماذا كان جوهر نوعها. هذا كيبدي ڤارغا K.VARGA يعرف الشعرية POETIQUE على انها « نظرية أدبية ». وهناك آخر يؤكد بأنها ترمي الى تكوين مقولات تسمح بفهم وحدة وتنوع كافة الاعمال الأدبية في نفس الوقت. وسيكون العمل الفردي بمثابة توضيح لهذه المقولات ويكون بمثابة مثال، إنما ليس بشكل نهائي (تودوروف). وثالث، بعد ان رأى في موضوعه « النص الأول » ARCHITEXTE يقرأ فيه « ماوراء التناص» TRANSTEXTUALITE أي كل مامن شأنه وضع النص في علاقة مع النصوص الأخرى، (جينيت، ١٩٨٢). اخيرا هناك عدد من المجلات ومجموعات من الدراسات النقدية والمعاجم التي تحمل اسم « الشعرية ». وهذا العدد الكبير من الدراسات المتعلقة بها، في القرن العشرين، يضطرنا إلى التمييز بين شعرية النثر

وشعرية الشعر حيث تبدو القضايا والمناهج والاختصاصات على خلاف مع بعضها بعضا. في شعرية النثر، تحتل الرواية أهم المواضع، لانها مقروءة أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية بعد ان ازيحت الملحمة والمأساة عن عرشيهما. وبالتالي فقد خضعت الرواية، أكثر من غيرها، للتحليل. اخيرا، ولكي لانجعل من هذا الفصل مجرد فهرس نقد للمراجع، أو قائمة كقوائم المطابقة، سنعمد إلى اختيار المؤلفات التي نعتقدُ بأنها تركت اثارا على مراحل معينة، ولاتزال تحتفظ بأهميتها. ونظرا لان الاعمال الأخرى تشبهها فقد ضربنا صفحا عنها.

أولاً- شعرية النثر

١- شعرية الرواية

المدرسة الانكليزية والاميركية

ليبوك

بموازاة الشكليين الروس، الذين تحدثنا عنهم في الفصل الأول، والذين تدخل اعمالهم طبعا، في اطار الشعرية، شهدت بريطانيا ثم الولايات المتحدة تطورا لتيار أهتمَّ بتحليل الرواية. وهو تطور لانقول عنه بانه أكثر تاريخية. بل هو تطور داخلي والدراسة الهامة الأولى، في هذا المجال، هي تلك التي وضعها بيرسي ليبوك P.LUBBOCK (١٨٧٩- ١٩٦٥)، حيث كان ناقدا، بالاضافة إلى كونه امين مكتبة ومؤلف بيبيس، واديت وارتون. وهذه الدراسة تحمل عنوان THE CRAFT OF FICTION (منشورات جوناتان كاب، لندن ١٩٢١. وهو كتاب اعيد طبعه عدة مرات لكنه، لسوء الحظ، لم يترجم إلى الفرنسية بعد)، وأول المبادئ التي يطرحها ليبوك تقول: ان كون الرواية تشكل موضوعا فنيا هو أمر لاينبغي ان يخدعنا، بل، على العكس يجب ان نحذر منها وان ننظر إليها بتجرد وبشكل شمولي،

وعلينا ان نبحث فيها عن الشكل، والغاية الشاملة وعن تكوينها كعمل فني، والسؤال الوحيد الذي يطرحه ليبوك على نفسه هو: **كيف تصنع الرواية؟** وهذا يعني بوجوب ان يكون القارئ روائيا وألا يعتبر، أبدا، ان ابداع العمل يقع على عاتق المؤلف وحده. وبالتالي فهو لايعالج كتابا وهو جاهل بمختلف أشكال السرد، وفي هذا المجال يشير ليبوك الي ان عصره يفتقر إلى المفردات النقدية الدقيقة. والمفارقة، انه يبدأ دراسته المادية للرواية بأوسع الروايات وأكثرها شمولية وهي رواية: **الحرب والسلام** لتولستوي التي تطغى فيها الحياة المضطربة على شكلها، وهذه الرواية تتضمن قصتين: قصة جيل وشباب من ناحية، وقصة حرب من ناحية أخرى، وكأننا ازاء روايتين. ومع ان شكل **الحرب والسلام** ليس افضل الأشكال، لعدم استفادة الرواية من موضوعها، إلاّ انها أوضحت قضية مرور الزمن بإبراز شيخوخة الشخصيات، كما قامت بحل لقضية معالجة تلك الاعداد الضخمة من الشخصيات. اذاً، نرى الناقد وهو يوحي بتصنيف لمختلف الأشكال الكتابية للرواية، اما **مدام بوفاري**، فهي رواية مناقضة **للحرب والسلام**. وحول فلوبير، يدخل تمييْزا اساسيا بين التمثيل المشهدي، والتمثيل البانورامي للتاريخ من جهة، وبين صوت المؤلف المتكلم لوحده أو المعبر عن نفسه عبر شخصية أخرى من جهة أخرى. فضلا عن ذلك، يمكن معالجة الموضوع بشكل تصويري أو درامي. وهو أمر يطرح قضية المنهج على شكل التساؤل التالي: **ماهو مركز الرؤية وماهي وجهة النظر؟** في **مدام بوفاري** وجهة النظر مباشرة: انها إيّما نفسها، مع ان فلوبير يرى من الضروري أحياناً النظر إليها من الخارج نظرا لضعف قدرات البطلة التي لاتؤهلها للاحاطة بالعالم كله. وبما انه لايمكن لأية شخصية أخرى الحلول محلها، فيجب

على فلوبير ان ينوب عنها هنا وهناك عبر فن انتقالي ممتع. ومما جعل هذه العملية ممكنة، هو ان سخرية المؤلف تضع إيّما بوفاري نفسها في مكان بعيد.

اذاً «فالبانورامي» يتقابل مع «المشهدي»: وهذه هي وجهة نظر تاكيراي* التي هي اما بانورامية أو تصويرية. وهكذا تكون اللوحة (المشهد) والدراما نقيضة للرواية. وهي ناشئة عن المقدمات التي وضعها هنري جيمس لرواياته (وهي مقدمات كتبها لطبعة نيويورك التي ضمت اعماله الكاملة: ١٩٠٧-١٩٠٩، وجمعت عام ١٩٣٤ تحت عنوان: **فن الرواية**). في الحالة الأولى يصغي القارىء للقاص، اما في الحالة الثانية فيقوم بتأمل القصة بشكل مباشر كما لو ان الأمر يجري على خشبة المسرح. وتاكيراي يبقى دائماً حاضراً في رواياته ولايسمح ابداً بأن ينسى. لكن الأمر يختلف عند موباسان حيث تبدو القصة وكأنها تسرد نفسها بنفسها. ويقتصر تدخل القاص أحياناً على تخفيض [حدة]الشدة، وتظل القضية المطروحة هي قضية تحديد هذا التداخل.

هنا يدرج ليبوك مفهوم ضمير المتكلم في السرد حيث ينوب عن أنا المؤلف ويحل الطابع الصلب محل الشبح الذي يتأمل «مجال رؤية» معينة، تكتسب منها القصة وحدة جديدة وقوة درامية. ويمكن للقصة ان تكتسب شكل السيرة الذاتية، مصطنعة (يعتبرها ليبوك نوعا بلاشكل)، لكن الرؤية يمكن ان تكون بضمير الغائب، فيظهر وعيه وتتضح حياته الداخلية دون أي تدخل من جانب الراوي، وضمير الغائب هذا ينظر إلى المشهد ويؤثر فيه. والسيرة الذاتيّة الوهمية لها حدودها (كما يتبين من رواية **السفراء** لجيمس) ومن شأنها إبقاء ضمير المتكلم بعيدا، بينما القضية الرئيسية، تبعا للموضوع المدروس، هي قضية «جعل وجهة النظر درامية» وتحويل العرض إلى دراما. رواية **السفراء**، ترسم «حالة نفسيه» لكنه رسم صار دراميا وذاتيا، ومع ذلك

فقد ظل المشهد «مشهدا». ان جيمس يمثل نهاية الرواية لانه يقول ولايقول، يوضح ويعلق. وهذا التعليق من وجهة نظر البطل يتم كما لو اننا لم نكن ابدا على علم بالحقيقة الكلية للدراما. كما يدرس [جيمس] الموضوع بشكل «تصويري» حينما يحيط بفضاءات كبرى ومدد واسعة وحشد من الشخصيات والاحداث، وهنا تكون زاوية الرؤية من شأن القاص أو الراوي. وهناك روايات تكونت من مشاهد وحوارات مثل (**الزمن الصعب لجويس**)، مع ذلك فان العنصر الدرامي الخالص يحرمنا من البيئة والعمق والجو والديكور. هذا بلزاك يتنقل من المشهد إلى الدراما ويبين كيف يمكن للانطباع التصويري من تعجيل العمل الدرامي، وبشكل متبادل، فان العنصر الروائي البلزاكي تخف حدته بسبب فن التصوير. هناك مثال آخر على المزج بين التقنيتين في رواية **أنا كارنينا** التي تتكون من سلسلة من اللوحات، ومع ذلك فهي رواية درامية من حيث بنيتها العامة.

اذاً، فأطروحة ليبوك المركزية تقول ان مايهيمن علي التقنية التخيليّة هو مسألة **وجهة النظر** وعلاقة الراوي بالقصة. فإذا قال الراوي مايراه واندمج في القصة، فان المؤلف يكون بذلك قد تدرمن DRAMATISE. ان استخدام ضمير الغائب يضع القارىء في زاوية الرؤية. وفي الموضوع الدرامي ليست هناك وجهة نظر حول داخليّة الابطال لان بواعثهم وافكارهم قد تحولت الى فعل ACTION ومفهوم وجهة النظر يعطي حرية للحركة في الزمان والمكان اذ بإمكانه تقليصهما وتوسيعهما. فاذا كان تقليص أو تضييق وجهة النظر اراديا، فان المؤلف سيجعل من الشخصية التي «ترى عبارة عن «ممثل» درامي وكتاب: **فن الرواية** يطرح بعض المبادىء الاساسية التي أتاحت الفرصة للافلات من العادات المبتذلة حول الروايات «الحية» و«الملاحظة بشكل

جيد» و«الواقعية» كذلك. لكن يظل هذا الكتاب الوجيز بحاجة الى التطوير والاضافة.

فورستر:

مهمة التطوير هذه اضطلع بها الروائي الكبير فورستر في كتابه -غير المترجم إلى الفرنسية-: ASPECT OF THE NOVEL منشورات ادوار ارنولد، لندن ١٩٢٧) من منظور تزامني كما لو ان كافة الروائيين -على حد قوله- كانوا قد كتبوا رواياتهم في ذات الفترة وفي نفس المكان، ضمن تاريخ ثابت «خارج الزمن» كما يقول ت.س إليوت في «**الغابة المقدسة**» والمقولات التي يحددها (فورستر) لاتتعلق بالقصة وحدها (سنرى لاحقاً أهمية هذا التمييز) إنما بمجمل الرواية، وقد بلغ عددها سبعا هي: القصة، الشخوص، الحبكة، الخيال، النبوءة، البنية، الايقاع، والرواية تبدأ بقصة مروية. في **ألف ليلة وليلة** تعرف القصة على انها سرد لحوادث مرتبة في اجزائها الزمنية بشكل يتمنى الجمهور معه معرفة البقية (أو لايتمنى ذلك اذا كانت القصة سيئة). ومثل هذا يعتبر ابسط وادنى الاجسام الأدبية. ومع ذلك، فاننا نسمع صوت الراوي من خلف القصة المروية، كما كان عليه الأمر في العصور البدائية، وعند نشوء الأدب حينما كانت المسألة الاساسية تكمن في معرفة ماذا سيحدث بعد: حيث كانت الشخصيات تمنح أسماءها وجنسها وتلقن حركاتها واحاديثها الموضوعة بين اقواس. وفي الوقت الذي لايقدم لنا النوع التاريخي سوى ظاهر الافراد، تقوم الرواية بالكشف عن حياتهم الداخلية (وقد اخذنا هذا التمييز عن كتاب آلان* ALAIN الذي عنوانه: **منظومة الفنون الجميلة**). في حياتنا، نحن لانفهم انفسنا، اما في الرواية فيمكننا فهم الشخصيات تماماً إذا شاء الروائي ذلك. وحتى لو لم يتم تفسير الشخصية، فان أمر تفسيرها يظل ممكناً. وتنقسم الشخصيات إلى

«مسطحة» أي ذات بعد واحد، أو «بارزة»، الأولى تعتبر شخصيات نموذجية أو كاريكاتورية تتلخص أحياناً بكلمة واحدة تكررها الشخصية دائماً (مثلما هو الأمر بالنسبة لأميرة پارم عند پروست) ونتعرف عليها مباشرة ولايمكن ان ننساها (كشخصيات ديكنز). اما الشخصيات ذات الابعاد المتعددة، فتتفوق الشخصيات الأولى، وكأمثلة على هذه الشخصيات البارزة نذكر شخصيات جين أوستن* ودستويفسكي وپروست. حيث نتعرف عليها أولاً عن طريق المفاجأة التي تسببها، لكن بشكل مقنع. ولكي يربط فورسترر المفاجأة بالشخصية، فهو يعود إلى **وجهة النظر** التي رويت القصة من خلالها وبتلخيصه ليبوك وكتابه فن الرواية، فان فورستر يبيّن مع هذا، استنادا إلى امثلة معاكسة اخذها عن: **منزل بليك** لديكنز، **والمزيفون** لزولا، ان تقنية وجهة النظر يمكن ان تجعل الرواية هامة لكن ليس «حيوية». وقد يكون الحد LIMITE في الافراط بالمناجاة، والتعليقات التي يقوم بها المؤلف بشكل مباشر حول الشخصية- وهو أمر لاينطبق على التعميمات المتعلقة بالحياة وبالعالم على طريقة كل من هاردي* HARDY وكونراد CONRAD.

اما **الحبكة**، بما هي سرد للاحداث وفق مبدأ السببية، فتدخلنا في مستوى اعلى، ويتم الاحتفاظ بالمقطع الزمني للقصة الذي يمكن تجاوزه عن طريق معنى السببية التي تجيب على السؤال التالي: «لماذا؟» وتخاطب ليس الفضول فحسب وإنما الذكاء والذاكرة أيضاً. في الحبكة، لكل كلام ولكل فعل قيمته، لانهما يرتبطان ببعضهما بشكل عضوي. وحينما قلنا بان الروايات تتضمن قصة وشخصيات وحبكة، فنحن لم نقل شيئا، تذكروا **تريسترام شاندي** أو موبي

(*) جين أوستن: روائية انكليزية (١٧٧٥- ١٨١٧). وصفت في رواياتها البورجوازية الانكليزية.

دك، حيث يقوم الخيال -الذي يكون أحياناً رؤيويا أو فانتازيا- برسم مالايمكنه الوصول الينا، والذي يتعارض مع الروايات التي ترسم مامن شأنه ان يصل الينا كما في تريستترام شاندي. وهنا يمكننا افتراض العنصر ما فوق الطبيعي لكن لايمكننا التعبير عنه بحسب الاعمال الأدبية. ويضيف فورستر إلى مفهوم الخيال الرؤيوي VI-SIONNAIRE مفهوم النبوءة الذي لايعني التنبؤ بالمستقبل إنما يدور حول العالم وحول نبرته الشاعرية باعتباره يشكل موضوعه. وقد تميز بهذا الأسلوب كل من د.هـ. لورانس* وميلفيل* ودستويفسكي. وتتضمن الشخصيات المواقف الموجودة في روايات هذا الاخير، اشياء أخرى غير ذاتها، لانها على علاقة مع اللانهاية. ومايهم الناقد ليس الرسالة بحد ذاتها إنما نبرتها ونغمتها. وهنا نشير إلى ان من بين ماتتميز به الرواية التنبؤية هو التواضع والافتقار إلى الدعاية.

ومن خلال المقولتين الاخيرتين، نعود إلى مفاهيم أكثر شكلية: الأولى: **البنية**، وتذكرنا بالرسم، وقد اشتهر بها هنري جيمس، **والايقاع** (وهو مفهوم مأخوذ عن الموسيقا).

والذي يقول عنه فورستر، استنادا إلى پروست، بأنه التكرار مع التنوع والاتساع، فان فورستر، يضيف إلى نظرية وجهة النظر معايير أخرى تسمح لنا بتحليل وتصنيف الروايات. وهي ابحاث سيتابعها إدوين ماير في كتابه: **بنية الرواية** (١٩٢٨) وروبير ليدل في كتابيه: **حول الرواية** (١٩٤٧) **وبعض مبادىء الرواية** (١٩٥٣).

مع هذا، ودون خشية من الوقوع في الخطأ، يمكننا القول بأن كتاب بوث BOOTH الاستاذ في جامعة شيكاغو، **بلاغة الرواية** (منشورات جامعة شيكاغو ١٩٦١) هو الذي يلخص مجمل التيار الشعري الانجلو -ساكسوني. وكلمة «بلاغة» تعادل هنا كلمة «شعرية»، ويتألف الكتاب من ثلاثة

اقسام هي: «النقد الفني وبلاغة القصة»، «صوت المؤلف في القصة» و«السرد الموضوعي» IMPERSONNELLE في القسم الأول يشير بوث إلى ان السرد في القصص الأولى كان سرداً تسلطياً. فالتوراة والالياذة تشيران إلى ماينبغي علينا التفكير به وقوله أو نراه. وهذا هو التمييز الأول الذي ألمح إليه ليبوك، وهكذا يبدأ بوث باستعراض البراهين التي لصالح موضوعية المؤلف دون اغفال احتمال اختفائه دون ان يتوارى. والقاعدة الأولى التي عبرت عنها عدة نظريات منذ جيمس وحتى سارتر، هي انه ينبغي ان تبدو الرواية حقيقية- أو واقعية، سواء تعلق الأمر بالفاعل أم بالعالم الخارجي ام بالاحاسيس، ام بالتقنية السردية، وهي نظريات طالما خلطت الغايات بالوسائل، والروائيون الحديثون يشتركون بمعيار واحد هو معيار الموضوعية الذي يتسم بثلاث صفات هي: الحيادية، عدم التحيز وعدم الانفعالية. أي على المؤلف عدم الظهور وعدم الاختيار بين ابطاله وعدم ابداء أي شعور ازاءهم لكن السرد الموضوعي -كما يشير بوث- لايلغي الذاتية، إذ انها قد تخونه أحياناً. وربما تكون انفعالات واحكام الكاتب المُبطَّنة، روايات عظيمة.

هناك قاعدة ثالثة غالبا مأشير إليها، هي ان الفن الحقيقي يتجاهل الجمهور، وان الفنانين الحقيقيين لايكتبون لانفسهم، إذاً، فهي قاعدة تتعلق بالقراء والتي اعلن كل من نابكوف وفولكنر احتقارهما لها كما يحتقران الفن التجاري والكتب ذات الرواج العالي.،وهنا نعثر على نظريات الفن للفن، والشعر الصافي (التي لاتتفق، طبعا، مع النظريات الساعيه إلى الواقعية). لكن -كما يؤكد بو- مجرد كتابة القصة يتّطلب اختراع تقنيات تعبيرية تجعل العمل الذي يسهل بلوغه أمراً ممكناً. جويس نفسه كان يتمنى، بشكل يائس، لو انه يقرأ من قبل الآخرين. وعلى هذا، هل يمكننا ان نحلم «برواية نقية»؟ كل كاتب تفرض عليه صيغة بلاغية

معينة، أي فن من شأنه الاستعانة بالقارىء وبالعلل وبالقيم وبالدلالات وحتى بالتناقض: فضمير ماكبث المعذب ينقل رسالة أكثر تأثيرا مما لجوانحه، هناك نقطة رابعة، لابدّ من ذكرها وهي ان العمل الأدبي يَثّير لدى القارىء الحزن أو الفرح والانفعالات والمعتقدات التي من شأنها الحاق الضرر بالقيمة الفنية كما يعتقد بعضهم، ويقولون بأنه لاينبغي على القارىء الاهتمام بالحبكة وبالفعل ACTION وبالمشاعر وبجملة الخصائص المليودرامية التي تمثلها طيبة وآلام البريئين، على سبيل المثال. وتقوم هذه التهجمات على مفهوم «المسافة الجماليّة» الذي حل محل مفهومي الرومانتيكية والطبيعية في التفكير حول الفن، وهذه المسافة التي اعتبرتها الواقعية شرا تحولت إلى فضيلة عند منعطف القرن. فاذا حضر شخص يغار على زوجته عرضا لمسرحية عُطيل، فانه سيتأثر، إنما بشكل غير جمالي، ومع ذلكو يلاحظ بوث، بأنه من شأن هذه المسافة مضاعفة الانفعال. اضف إلى ذلك ان العمل الأدبي يشكل منظومة معقدة تتطلب اهتمام القارىء وموضوعيته تبعا للاهتمامات المتنوعة تنوع البشرية. ويمكننا تصنيف قائمة تضم هذه الاهتمامات، أو «المسافات» التي هي عكسها: فهناك اهتمامات فكرية أو معرفة أو كيفية أو عملية: الأولى تدفعنا إلى اكتشاف تفسير وحقيقة ودلالة الحبكة، اما الاهتمامات الكيفية فتختلف عن الاهتمامات الفكرية لارتباطها بعلاقات العلة والمعلول، وانتظار الاتفاقات (كانتظار الخاتمة أو بيت الشعر الاخير)، والأشكال المجردة (كالتوازن والتكرار والتضاد) ونبرة بداية الكتاب، كأن تكون ساخرة أو عميقة أو رقيقة: حينما نقرأ مونتيني MONTAIGNE نتمنى الا يغير نبرته. اخيرا، الاهتمامات العملية تتضمن شعور القراء بالود أو بالنفور من الشخصات، ومن مصائرهم. فالفرق بين الروايات الرخيصة والاعمال العظيمة هو انه، في الحالة الانية، تكون اسبابهم افضل ومن ناحية أخرى، ليس هناك

من عمل يستطيع استبعاد الحكم الاخلاقي استبعادا تاما، حتى لو كانت القيمة الباقية هي الالهام الفنّي (جويس، **لوحة الفنان الشاب**). لان العمل يتكون من مواد «عملية»، «غير جماليّة»: لكن العمل العظيم لايقوم على نوع واحد من الاهتمامات فحسب، هذه الاهتمامات تتراكب وتدخل في صراع مع بعضها بعضا. واقامة تدرج فيما بينها، من شأنه تحطيم النص لكننا لانستطيع البحث عن الغموض والوضوح والبساطة والتعقيد في نفس الوقت. اذاً لابد من الاشارة إلى دور «العقيدة» أو الايمان عند كل من الكاتب والقارىء، وقد اكد مؤسس **النقد الجديد**، ي.أ. ريتشاردز، عام ١٩٢٦ «بأننا لانحتاج إلى المعتقدات أو الحقيقة بل ينبغي ان نتجرد منها حينما نقرأ مسرحية الملك لِيْر، لكن المؤلف المعتبر ليس هو الرجل، إنما هو من يكتب، أي هو **الأنا** الثانية في العمل. والقارىء المعتبر، ليس هو الفرد في حياته اليومية، إنما هو الذي يقرأ، والذي ليس هو نفسه. وافضل القراءات هي تلك التي يتوافق **الأنوان** MOI اللذان يخلقهما الكتاب. ومع ذلك فلا جدوى من انكار ان الفروقات في الأنا تؤثر على عملية القراءة (كقراءة الكاتب لاعمال ميلتون[1] وقراءة الفاشي لكتب الديمقراطي). بعض الاعمال تبدو متوافقة مع عدة معتقدات- لكن، حتى اعمال شكسبير تتطلب منا احترام بعض القيم الاخلاقية. واذا بدا الأدب المعاصر غريبا، فمرد ذلك إلى تغير نظام القيم الاخلاقي القديم: في «**نزهة في المنارة**» لڤيرجينيا وولف*، فان القيمة الاخلاقية هي الحساسية، والقراء الذين لايشتركون مع هذا الرأي تقل حدة متعتهم القرائية. ينبغي ان نعترف بأنه لايسعنا أن نكون قراء موضوعيين خالين من الانفعال ومتسامحين تماما، عندئذ، يقوم بوث بمعاينة مايربط الكاتب بالقارىء فنيا، أي معاينة «أنماط السرد».

(*) ڤيرجينيا وولف: روائية انجليزية (١٨٨٢- ١٩٤١)

فالأول أي الكاتب، هو الشخص (المتحدث بضمير المتكلم أو بضمير الغائب)، والثاني هو الراوي الممتزج بالفعل المتدرمن DRAMATISE أو المنفصل عنه، أو المؤلف «الضمني» المختبىء خلف السرد. اما الثالث (الغائب) فهو المراقب أو الراوي الذي يحرك الحبكة إلى حد ما. والرابع يتعلق بالتمييز بين المشهد SCENE أو الملخص SOMMAIRE الذي يسميه ليبوك (بالعرض في مقابل الدراما)، وبين العنصرين الدرامي والسردي. والنمط الخامس يرتبط بالتعليق COMMENTAIRE والسادس بالراوي الكاتب: هل هو واعٍ لوجوده (توم جونز، تريسترام شاندي، وراوي البحث عن الزمن الضائع) ام غير واعٍ لهذا الوجود (كما في غريب ألبير كامو)، وسنأخذ بعين الاعتبار «تنوعات المسافة» بين الراوي والمؤلف والمراقب والشخصيات والقارىء، وسواء كان الرواة موثوقين ام لا، فقد يتعرضون إلى التصحيح أو التأكيد من قبل رواة آخرين. هذه القدرة على معرفة ماهو خاف على الرؤية الواقعية للاشياء ندعوها «بالامتياز» والمعرفة الكليّة هي الامتياز الاعظم، فتارة يعرف الراوي مايجري في باطن شخصية أخرى، وطوراً مايدور في قلب الدراما. ومعرفة الباطن تشكل آخر نمط من أنماط السرد المدروس.

في القسمين الاخرين من **بلاغة الرواية**، يطور واين بوث تحليله لأشكال السرد انطلاقا من امثلة مادية، استقاها اساسا من الأدب الانكليزي (توم جونز، تريسترام شاندي، ايما)، ومن هنري جيمس* الذي كان يهيمن على مجمل التكفير الانجلو.. ساكسوني حول الرواية. وهنا تكمن أهمية كتاب بوث. فهو يمثابة وداع للنقد المقروء لعصرٍ سابق

(*) هنري جيمس: هو شقيق الفيلسوف البراغماتي الأميركي فرانسيس جيمس (١٨٤٢- ١٩١٠) وهو روائي معروف، اتسمت رواياته بالتحليل مثل (السفراء) نذكر انه اتخذ الجنسية الانكليزية. [م]

للسانيات وللرواية الجديدة (مع ان بوث يستشهد برواية: **الغيرة**، لآلان روب غرييه) حيث يعالج كل ماتضمنته الرواية وليس إلى مُصَوِّر، ردتها السيميائية إليه أحياناً، ومع ذلك فان هذا الوداع سيلقح كتبا أخرى، حتى الفرنسية منها. ومثل هذه الفصاحة نعثر عليها عند يان واط I.WATT في كتابه: **نهوض الرواية** (بركلي، ١٩٥٧)، وفي التحليلات التي كرسها نورثروب فراي للرواية: (**الكتابة الخالدة**، دراسة في بنية الاغنية العاطفية، هارفارد ١٩٧٦) حيث يستمر فيها «بتنظيم تقاليدنا الثقافية» كما فعل ذلك في تحليله للتوراة: THE GREAT CODE، ١٩٨١).

الشعرية الفرنسية

ما ان حطت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى ظهرت، في فرنسا بعض المؤلفات الهامة، لكن منعزلة، بتأثير فكر جان پول سارتر (الذي كان هو نفسه ناقدا أدبياً لامعا من خلال ماكتبه في. **مواقف** عن بودلير، والقديس جينيه، ولاحقا، **احمق العائلة**) وشيوع الرواية الاميركية من دوس پاسوس* DOS PASSOS وهيمنغواي، إلى فولكنر. يخطر على بالنا، بشكل خاص، كتاب جان بويون: **الزمن والرواية** (غاليمار ١٩٤٦)، وكتب كلود- ادموند ماني MAGNY: **عصر الرواية الاميركية** (سوي، ١٩٤٨)، **نعل امبيدوكل** (منشورات لاباكونيير، **تاريخ الرواية الفرنسية** منذ عام ١٩١٨ (سوي، ١٩٥٠)، وكتب غايتان بيكون G.PICON (**الكاتب وظله، استعمال الكلام، مالرو بقلمه**). ومن هذا النقد الذي لازال قريبا من الفلسفة ومن

(*) دوس پاسوس (جون): كاتب اميركي (ولد عام ١٨٩٦-؟). كتب قصصاً واقعية متشائمة.

تحاليل مضامين الفكر (كما هو الأمر عند بير هنري سيمون مؤلف: **شهود الانسان ومحاكمة البطل، والروح والتاريخ**)، ينبغي ان نفرد اسم ناقد كبير كان استاذا في الكوليج دوفرانس، ونعني به جورج بلن GEORGES BLIN

جورج بلن:

لن نبالغ اذا قلنا انه بعد حرب ١٩٣٩- ١٩٤٥، كان جورج بلن هو مؤسس الشعرية الفرنسية للرواية، في كتابه: **ستاندال وقضايا الرواية** (كورتي، ١٩٥٤). فهو لم يحلل الجماليّة الروائية لستاندال فقط، لكنه أيضاً، شدّ الاهتمام نحو القضايا الكبرى للرواية الحديثة. أولاً قضية «الواقعية الذاتية»، أي رفض الراوي العارف بكل شيء والموجود في مختلف ارجاء الرواية، وهي واقعية انتشرت تحت التأثير المزدوج للسينما والظواهرية PHENOMENOLOGIE فعند، ستاندال الرائد؛ «كل شيء يتعلق بالحالة وبوجهة النظر»، وحيث رهن كل شيء بالمستقبل. لذا فقد فضل، لنفسه، استخدام ضمير المتكلم واللجوء إلى كتابة: المذكرات، والرسائل وانطباعات السفر، وتدوين الذكريات. صحيح ان رواياته كتبت بضمير الغائب، لكنها كانت مرئية من قبل شخص مركزي يكتشف العالم شيئا فشيئا ولايقدم لنا سوى مظهر الآخرين. فاذا كان الفعل ACTION في **راهبة پارم** مرئيا، في بعض الاحيان من قبل كليليا وموسكا، وسانسيڤيرينا، فان فايريس يشكل مركز المنظورات (الرؤى). وتتوازن تقنية وجهة النظر هذه عن طريق «تدخلات الكاتب»، وهي تدخلاتم لاتثير أية مشكلة في الأنواع، اذا جاءت بضمير المتكلم، كما في المذكرات المزيفة

والرواية الترسلية، على طريقة سكارون* SCARRON وفيلدينغ* وديدرو* وسكوت يمكن لتدخلات الكاتب «الاحاطة»بالقصة FICTION وتقديمها على انها حقيقية، وهي (أي المداخلات) التي تضطلع باخراج القصة، لتبرر لنفسها وجود المقاطع، والحذف والعجز عن الوصف، وهي تقيم اتصالاً مباشراً مع القارىء المفترض انه قابل بها أو عدو لها: وهنا يظهر التقريظ والتهكم والحكم الاخلاقي. لكن المسرح الذي تنازل عنه ستاندال لايقبل بتعليق المؤلف هذا.

في صوت هذا الراوي، نرى بروز تمييز،.سيكتمل على ضوء اللسانيات، بين الملفوظ والملفوظية. ويصرح بلن بأن «الصوت يعيد أمامنا حاضر السرد»، كما يصرح، قبل ريكاردو وجماعة تل كل TEL QUEL بان الرواية «لاتتعلق بالقصة كقصة مسرودة، RECIT أقل من تعلقها بمسرود القصة»، «فمن ناحية، تجعلنا الرواية معاصرين للشخصيات، ومن ناحية أخرى -وهذا مانتساه كثيرا- فهي تجعلنا نعاصر المؤلف الراوي اذا افصح عن نفسه بنبرة شخصية». ولكن بينما تهمل شعرية المستقبل -أي شعرية السنوات ١٩٧٠- ١٩٨٠،- العلاقة بين المؤلف -الكاتب

(*) پول سكارون: كاتب فرنسي (١٦١٠- ١٦٦٠) كان سكرتيرا لمطران لومان، أصيب بالشلل، كتب الشعر الغريب (الضاحك) وبعض المسرحيات.

(*) فيلدنغ (هنري): كاتب انكليزي (١٧٠٧- ١٧٥٤) كتب عدداً من المسرحيات والروايات الواقعية مثل توم جونز.

(*) ديدرو (دوني): فيلسوف فرنسي (١٧١٣- ١٧٨٤) كان المحرك الأساسي **للموسوعة** (١٧٥١) التي صار مديراً لتحريرها فاكملها رغم الصعوبات الضخمة اهتم بالمسرح، وحدد القواعد الدرامية الجديدة والدراما البورجوازية. كما مارس النقد الفني.

ECRIVANT وبين عمله، أو لم تستطع اقامة هذه العلاقة بينهما، فان بلن (الذي نشر أيضاً كتابا ضخما هو: **ستاندال وقضايا الشخصة**) يقوم برسم حلقة بين المؤلف، وبين رواياته. وباختصار فإن ستندال كإنسان كان روائياً من نفسه، وكروائي، مؤلفا غير قادر على ان يتنازل عن نفسه كإنسان.

ميشيل ريمون:

يبين كتاب ريمون: **ازمة الرواية بعد الطبيعية وحتى العشرينات** (كورتي، ١٩٦٧) الكيفية التي يمكن بها مصالحة التاريخ الأدبي مع القضايا الفنية أو الشعرية. يكفي نقل التحقيق ENQUET من تسلسل الاعمال الأدبية إلى نقاش جمالي نظري، ومجاورة بنيتين: بعد الطبيعية، و١٩٢٦ حيث يتكامل التاريخ والبنية. وبذلك نحصل على تاريخ لشعرية الرواية وعلى شعرية لتاريخها، والموضوعات الاساسية المطروقة هي موضوعات الرواية الشعرية، وموضوعات «روايات الرواية» التي تعتبر **المزيفون** نموذجا لها، وموضوعات الموجهات الجديدة للمسرود، كالنموذج الداخلي، ووجهة النظر ودلالاتها وتقنياتها، وتحولات الانشاء COMPOSITION والجديد في نفسية الابطال، سواء تعلق الأمر باللاوعي أو اللامعقولية LLLOGISME. الرواية الجديدة تُملي شعرية جديدة، وتدل على علاقات جديدة مع العالم «فمن رواية: **بالمقلوب** أو بالعكس AREBOURS **وهناك** LA-BAS ومن: **الغار المقطوع إلى حديقة بيرينيس**، لم يعد العالم يبدو كاطار للصراع أو رهانا له، بل كموضوع حلم يقظة، أو اكتشاف أو استفسار. ان الحركة العميقة للعصر الذي قمنا بدراسته يتسم بمشروع طويل لاستعادة العالم والحياة، وذلك بعد الاحتقار الذي ابدته الرمزية ازاء الواقع والمحتمل»، ويستمر ميشيل ريمون في ابحاثه حول: **الرواية منذ الثورة** (كولان ١٩٦٧)، **روايات**

مونترلان (سيدس، ١٩٨٢)، **پروست** (سيدس ١٩٨٤). ونرى مساهمة مؤرخي الأدب في مجال الشعرية، من خلال كتب مثل: **الرواية الترسلية** لفيرسيني (منشورات PUF).

تودوروف

ظل تزفيتان تودوروف احد أكثر تلامذة الشكليين الروس وفاء ولمدة طويلة خصوصا بعد ترجمته لنصوصهم ونشرها في كتاب (**نظرية الأدب**، سوي ١٩٦٥). ان التغير هنا يبدو حاسما بالمقارنة مع الدراسات الشعرية التي تفحصناها حتى الآن في هذا الفصل. اذ صارت اللسانيات البنيوية، وحتى النحو نموذجا لبناء شعرية المسرود RECIT (القصة) (وقد طبقها تودوروف على **لاكلو*** في كتابه **الأدب والدلالة**، ١٩٦٧، وعلى بوكاس في **قواعد الديكاميرون**). انطوت المهمة الأولى للمنظر تودوروف على تكوين جهاز وصفي، وهذا مافعله في النصوص التي كتبها بين عامي ١٩٦٤- ١٩٦٩ وجمعها في كتاب تحت عنوان **شعرية النثر** (١٩٧١). فموضوع الشعرية هو وصف عمل الخطاب الأدبي (كلمة «خطاب» هنا تغطي كلمة نص ولاتتناقض مع كلمة «قصة») باللجوء إلى مفاهيم تكون مجموعة من الطرائق: وهذا ماسماه بارت بـ«**علم الأدب**»، وتودوروف يسمى «القراءة» ماكان يدعوه بارت «نقد»، أي دراسة النص المفرد. الحقيقة ان تحليل المسرود (القصة) «يتشابه بشكل كبير مع اجزاء الخطاب (في القواعد) مثل: اسم العلم، الفعل، الصفة». ويمكن ادراك العلاقات القائمة بين عناصر المسرود وفق نموذج تركيبي. ويعود اساس هذا التفكير إلى كون ان اللغة تشكل نقطة انطلاق للأدب، لان الانسان (كما اكد بينفينيست) تكون انطلاقا من اللغة، كما تشكل نقطة الوصول لان اللغة هي المادة الملموسة للأدب. لكن تودوروف

(*) لاكلو (بيير شادرولوس.): ضابط وكاتب فرنسي (١٧٤١- ١٨٠٣). كتب رواية ترسليه هي **العلاقات الخطرة** (١٧٨٢).

لايقول مالذي يفرق لغة الأدب عن لغة أخرى، فيضعنا على المغزل (يدوخنا) حينما يقول: «لايمكن فهم اللغة الا اذا تعلمنا كيف نفهم تجليها الاساسي الذي هو الأدب»، وكل مايفعله الكاتب هو قراءة اللغة. في الواقع، اذا طبقنا مقولات متشكلة على الأدب بهدف وصف اللغة غير الأدبية، فسنجد في الأدب تماما مالاينتمي إليه. ويؤكد تودوروف، بعد ان ينتفض في وجه خمس وعشرين قرنا من الواقعية، على ان اللغة الأدبية ليست محكومة في علاقتها مع الواقع، إنما تحكمها قوانينها الخاصة بها: وهو رد فعل سليم، وان لم يكن حكرا عليه، لكنه يستدعي ابداء ملاحظة تصلح لكل نظرية من شأنها ان تقطع اللغة بشكل كامل عن العالم. لن نمنع الكاتب ولاقارئه من استخدام الأدب لتفسير الحياة: فاذا كانت كلمة «كلب» لاتعض فهل الأمر ذاته بالنسبة لـ سرادق المصابين بالسرطان؟. المسرود، بالنسبة لتودوروف يدل على «مسرود آخر»ونحن ننتقل من مسرود إلى آخر بفضل مدونة CODE عامة. في ذلك الوقت، تربط موضوعا بموضوع آخر، ومحاكاة بمحاكاة أخرى، والترجمة تنطلق من المعلوم (المسرود الحالي) إلى ماقل علمنا به (المرموز إليه)، بفضل مسند ما PREDICAAT: «عدد المدلولات محدود وطبيعتها معروفة مسبقا، ففي البحث عن غرال* نجد ثلاثة مستويات: فرسان الطاولة المستديرة، ويوسف الأريماتي والمسيح، والعهد القديم، وبالتالي نؤكد بأن المغامرة هي، في نفس الوقت، حقيقية وتشكل رمزا لمغامرة أخرى» لكن اذا كانت المسرودات التي اختارها تودوروف مثل ألف

(*) الغرال: أو القديس غرال: هو صحيفة يقال ان السيد المسيح قد تناول فيها العشاء الأخير مع تلامذته، وجمع يوسف الاريماتي دمه الذي سال من خاصرته التي ثقبها القائد الروماني. في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، سردت عدة روايات البحث عن الصحيفة من قبل الملك أرثر وهي روايات أوحت لڤاغنر بكتابة سيمفونتيه بارسيفال [م].

ليلة وليلة، والأوديسه، وقصص هنري جيمس، هي مسرودات لمسرود واحد، فان الأمر لاينطبق على كل مسرود. حتى لو كان الخطاب الأدبي يحيل إلى نفسه، فانه يأخذ مفعوله أيضاً أو صداه من وظيفته الارجاعية، والمسرود لايتغذى بالكلمات الا لانه يروي العالم. اذاً، حينما يقوم تودوروف بتطبيق المقولات القواعدية على المسرود الأدبي، معتبرا أياه بمثابة جملة، فاننا واجدون فيه كل ماوضعناه فيه من تركيب اكبر MACROSYNTAXE وجمل متعددة MEGAPHRASES ان الأمر يتعلق بوصف دقيق، وليس تفسيرا. لاشك ان تودوروف قد تنبه الى هذه الصعوبة، فانقطع عن الشكلانية، في كتاب صدر حيثا هو **نقد النقد** (سوي ١٩٨٤)، ليكتشف بان الأدب هو «بناء» و«بحث عن الحقيقة».

جيرار جينيت

بعد ان قام جيرار جينيت G.GENETTE بنشر اعماله الأولى القريبة من البلاغة، والتي جمعها في كتابيه **أشكال١**، و**أشكال٢**، فرض نفسه كأحد الممثلين الرئيسيين للشعرية الحديثة، أولاً من خلال كتابه **أشكال٣** (سوي ١٩٧٢) الذي شهد حفاوة عالمية واسعة لانه ليس «مجرد دراسة للأشكال والأنواع بالمعنى البلاغي والشعري للعصر الكلاسيكي [..] بل لانه عبارة عن استقصاء لمختلف **احتمالات الخطاب**». ان الأعمال والأشكال الموجودة هي حالات خاصة، فهناك تركيبات COMBINAISONS مفتوحة أو يمكن استقراؤها: اذاً فجينيت يقابل شعريته «المفتوحة» بشعرية الكلاسيكيين «المغلقة». وعندها يميز بين العلوم التابعة للدراسة الأدبية كتاريخ الأدب وتفرعاته، كالسيرة، ونقد المصادر والمؤثرات، واصل و«غنى» الاعمال الأدبية، والنقد ودراسة العمل الأدبي الخاص. ان الوظيفة الاساسية للنقد، تكمن في «اقامة حوار مع النص ومع نفس PSYCHE

واعية و/ أو لاواعية، فردية و/ أو جمعية، و/مبدعة و/ أو متلقية». الشعرية هي استكمال للنقد، تقيم معه علاقة متبادلة ضرورية.

بعد طرح هذه المبادىء. نعود إلى ماهو اساسي في كتاب جينيت: **أشكال٣** الذي يتكون من دراسة عنوانها «**خطاب المسرود**» (القصة) حيث يقترح فيه «منهجا تحليليا» وليس دراسة لرواية مارسيل بروست: **في البحث عن الزمن الضائع**؛ منهج ينطلق من «الخاص إلى العام»، ويعتبر نظرية للمسرود أو علم السرد NARRATOLOGIE. إلى التقسيمين اللذين قام بهما بينڤينيست وڤينريش، يضيف جينيت عنصرا ثالثا، على اعتبار انه يميز بين «القصة» HISTOIRE (التي هي المضمون السردي)، و«المسرود» (الدال أو النص السردي نفسه)، و«السرد» الذي هو (الفعل السردي المنتج).

نحن نعرف، في اعقاب تودوروف، بان قضايا المسرود قد صنفت في ثلاث فئات هلي: الزمن TEMPS والصيغة MODE والصوت VOIX كما لو ان المسرود كان «تعبيرا عن فعل قواعدي VERBE». اذاً، سنقوم بدراسة الحتميات التي تتعلق «بالعلاقات الزمنية بين المسرود والاصل DIEGES» و«بموجهات المحاكاة السردية» و«بالحالة أو الظرف السردي» اضف إليها تلك الحتميات المتعلقة بالمؤلف وبمتلقيه، إذاً، يتعلق الأمر، في الحالة الأولى، بالعلاقات بين النظام الزمني المروي وبن ترتيب الاحداث في المسرود، بين المدة المتخيلة للاحداث وبين المدة [التي يقضيها القارىء في قرائتها]. ان «الصيغة» تحلل منظور المسرود، «والصوت» يتكفل بتحليل القضايا المتعلقة بالراوي، اما الزمن حيث يكون المسرود في الدرجة الأولى أو الثانية، فيستخدم ضمير المتكلم أو ضمير الغائب. ويعود نجاح هذه الشبكة إلى وضوحها، وهو نجاح

رجع إليه المؤلف في كتابه: الخطاب الجديد للمسرود (سوي، ١٩٨٣) وهو عبارة عن اعادة قراءة نقدية لخطابه الأول.

في كتابه، **الخطاب الجديد**، يعود جينيت إلى مسائل الزمن والصيغة والصوت، كي يناقشها ويضيف إليها مسائل فرضتها الأوضاع السردية ومسألة **متلقي السرد** NARRATAIRE وانخراط المؤلف أو القارىء. وفي طريقه، يحدد بعض المفاهيم مثل: **المصدر أو الاساس** DIEGESE الذي هو عالم القصة المروية، والمصدر هو المسرود الصافي الخالي من الحوار والذي يقابل المحاكاة MIMESIS: والمصدرية DEGETIQUE مشتقة من المصدر DIEGESE ويقترح جينيت استبدال مفهوم مدة DUREE المسرود بمفهوم **السرعة** VI-TESSE فأوجيني غرانديه* تغطي تسعين يوما في الصفحة وسطيا **والبحث عن الزمن الضائع** يستغرق خمسة أيام بحسب دوريت كون DORRIT COHN (**الشفافية الداخلية**) «بالمونولوج الداخلي». ويجادل جينيت في نقاط أخرى، مع منتقديه الاميركيين بشكل عام، والذين يشهد ازدياد عددهم بانتشار علم السرد في الولايات المتحدة، التي اخذ عليها أحياناً انها تقطع الشعرة إلى اربعة اقسام أي (تغالي في التدقيق) وتستسلم امام الاغراء المصطلحي والتصنيفي.

لاشك أن الأكثر جدّة هو اطروحة «الحالة السردية» كما جاءت عند شتانزل STANZEL THEORIE DER ERZAHLENS غوتنجن، ١٩٧٩). **المنظور السردي للراوي** AUCTORIALE والمنظور والحالة الشخصية PERSONNELLE **والحالة السردية بضمير المتكلم**، هذا بالاضافة إلى ماجاء عند «مصنفين» أخرين، ويعود جينيت إلى موضوع متلقي السرد NARRATAIPE على أثر مقالة كتبها جيرالد برنس -في المسرود أو في خارجه. أما من جهة «المؤلف المُتَضَمَّنْ» IMPLIQUE فهو «كل

(*) عنوان رواية لبلزاك [م].

مـايقدمـه النص لمعرفـة المؤلف». و«القارىء المتضـمن» هو، في ذهن المؤلف الحقيقي، «القارىء الممكن». وكما نرى فان جينيت، المختص بعلم السرد، يعود دائماً إلى تنقيح ادواته وتلميعها، لكن مالذي يهم اذا تحسنت معرفتنا بالمسرود؟.

في مقدمته إلى «النص الأول» ARCHITEXTE (سوي، ١٩٧٩) يعود جينيت كذلك إلى الأنماط الاساسية الثلاثة لنظرية الأنواع منذ القرن الثامن عشر وهي النمط الغنائي والنمط الملحمي والنمط الدرامي. حيث تقع الملحمة والرواية والقصة القصيرة تحت الملحمي، والتراجيديا والكوميديا والدراما تحت النمط الدرامي، والقصيدة الغنائية والنشيد تحت العنصر الغنائي LYRIQUE الخ.. والنوع الغنائي هو الوحيد الذي يدرس حالة وليس فعلا. والحقيقة ان هذا الكتاب الصغير -لكن الكثيف- يعالج تاريخ نظرية الأنواع من خلال لعبة نقل تُذَكِّرُ، مرة أخرى بجان بولان J.PAULHAN المنسي. ان التقسيم الثلاثي للأنواع، لايعود إلى ارسطو، الذي كان يستثني الشعر الغنائي، إنما إلى الرومانتيكية الالمانية. وكان التقسيم الارسطي يستند إلى «صيغة ملفوظية» النصوص: فقصيدة المدح DITHYRAMBE تنتمي إلى السرد الصافي، والمأساة والملهاة إلى المحاكاة الدرامية، والملحمة إلى «السرد المختلط»، وبعد مجيء الرومانتيكية، لم يعد الأمر يتعلق بصيغ الملفوظية، إنما بالأنواع الحقيقية. وبينما الأنواع هي مقولات أدبية محضة، فان الصيغ هي مقولات تنتمي الي اللسانيات أو، بشكل ادق، إلى البراغماتية PRAGMATIQUE وتنقسم الأنواع الثلاثة بدورها إلى أنواع لامتناهية أي إلى «أنواع أولية» ARCHIGENRES لكن النمط الملحمي، على سبيل المثال، لايتضمن الرواية الا اذا فهمناهُ «كصيغة» سردية. في الاصل، كان هناك عند ارسطو ثلاث صيغ هي: «السرد المحض، السرد المختلط، والمحاكاة الدرامية» اسقطت فيما بعد على ثلاثة «نصوص أولية» هي «الغنائية والملحمة والدراما». والحقيقة ان العلاقة بين الانواع والصيغ (أشكال) هي اعقد من

ذلك بكثير لان الصيغة يمكنها ان تجتاز النوع. ومايقترحه جينيت هو التعرف على «الثوابت المتجاوزة للتاريخ» وهي: البطولي والعاطفي والهزلي: «عدد معين من التحديدات الموضوعاتية والصيغية والشكلية الثابتة والمتجاوزة للتاريخ نسبيا [...] ترسم إلى حد ما المشهد الذي يتسجل فيه تطور المجال الأدبي» وتحدد «احتياطياً من الافتراضات النوعية». «والنص الأولي» يتكون من مجموع التحديدات الموضوعاتية والصيغية والشكلية التي تتعلق بالنوع، وهذا هو موضوع الشعرية، لانه «مجموعة المقولات العامة أو المتسامية التي ينتمي إليها كل نص متفرد». وفي كتابه الطُرُوس* PLIMP-SESTES (سوي، ١٩٨٢)، يفضل جينيت الحديث عن الـTRANSTEXTALITE وهي كلمة تعرف على انها كل مامن شأنه وضع نص على علاقة مع نصوص أخرى (التعالق؟).

وعدد هذه العلاقات خمسة، بحسب كتاب **الطُرُوس** التناص INTERTEXTUALITE وهو «الوجود الفعلي لنص في نص آخر» (انظر في ذلك كريستيفا) **والترافق** PARATEXTUALITE أي علاقة النص بما يصاحبه مثل (العناوين والتمهيدات، والملاحظات، والعبارات التوجيهية EPIGRAPHES والتوضيحات، والتماسات الدمج) وهو المكان المفضل لتأثير العمل الأدبي على القارىء، والعلاقة النقدية METATEXTUALITE (كما يقول ستاروبنسكي)، وهو التعليق الذي يقوم فيه نص على نص آخر؛ **النصية الأولية** ARCHITEXTUALITE **والنصيّة الضامّة** HYPERTEXTUALITE التي تدل على علاقة تضم نصا (يسميه جينيت **نصا ضاما** HYPERTEXTE) إلى نص سابق أن (يسميه جينيت طبعا بالنص المضموم HYPOTEX-TE) باستثناء التعليق: فأوليس والإنيادة* ENEIDE هما

(*) الطروس: ج. طِرس صحيفة محيت وكتب عليها مرة ثانية [م]

(*) الإنيادة قصيدة ملحمية لفرجيل تتكون من ١٢ نشيداً. هذه الملحمة القومية تعادل عند الرومان في أهميتها الإلياذة والاوديسة عند اليونانيين.

«نصان ضامان لنص مضموم هو الأوديسة». وكتاب **الطروس** يقدم لوحة للاعمال التي تغير، كما في المحاكاة الساخرة PARODIE أو تحاكي، كما في **النقل** PASTICHE عملا سابقا. وهذه الشعرية، هي شعرية أدبية من الدرجة الثانية والتي لاشك في انها. افضل -إلى الآن- كتب جينيت، ليس لأنها لاتكتفي بتصنيف وتعريف وتغيير المصطلح، فقط بل لانها توضح مجالا ضخما من الابحاث.

باختين وشعرية الرواية

لقد شاءت مصادفات تواريخ النشر ان نضع باختين بعد جينيت مع انه كان يسبقه بجيل، ويتطور بموازة الشعرية الانجلو ساكسونية لما بين الحربين، وبشعرية الستينات في فرنسا، واخيرا قيام جوليا كريستيڤا بالتعرف عليه وتنسيق اعماله الأولى. ومن ناحية أخرى، قمنا بعرض ماكان يبدو لنا سوسيولوجيا من اعماله في اطار الفصل المعقود لسوسيولوجيا الأدب. هنا، سنكتفي بعرض اعماله حول شعرية الرواية التي يتضمنها كتابيه: **جمالية الرواية ونظريتها** (موسكو، ١٩٧٥، وغاليمار ١٩٧٨ للترجمة الفرنسية) **وجمالية الابداع الكلامي** (موسكو ١٩٧٩، غاليمار ١٩٨٤ للترجمة الفرنسية).

وقد عرض تودوروف في كتابه **ميخائيل باختين والمبدأ الحواري** (سوي ١٩٨١) توليفا SYNTHESE لفكر باختين في ميدان العلوم الانسانية. حيث نستخلص بعض المبادىء الاساسية منها. ان غرض هذا المفكر السوفياتي هو طرح علم جديد للغة، وأهم نقطة في هذه النظرية هي «**النزعة الحوارية**» DIALOGISME أي **التناص** لان الثقافة تتكون من خطاب؛ والرواية هي أفضل نوع يعبر عن «تعددية الاصوات» POLYPHONIE هذه، والانسان الذي تبرزه هو كائن الحوارات، وهو انسان غير متجانس ومتحول وغير مكتمل. والشعرية، أو كما يسميها باختين «**اللسانيات**

المتعالقة » TRANS LINGUISTIQUE تقوم بدراسة الخطابات والملفوظات الفردية التي تتضمنها النصوص في بيئتها التاريخية والاجتماعية والثقافية مع بقائها محتفظة بنفس المسافة التي تفصلها عن النزوع الإيديولوجي الضيق» وعن «الشكلانية الضيقة». وحيث يتحدث جاكوبسون عن «التماس» بين مرسل ومتلقي الرسالة، فان باختين يتحدث عن «النص المتداخل» INTERTEXTE وهناك أنماط من الخطابات أو الملفوظات، ذات عدد مرتفع لكنها محدودة. يقول باختين: ان النص المتداخل أو الحواري (كما يسميه باختين تماما) هو «العلاقة بين ملفوظين». وعلى هذا فالتناص هو «أكثر السمات تمييزا للرواية» لانها تتميز بالصورة التي تعطيها عن اللغة. في تحليله للخطاب الروائي (**جمالية ونظرية الرواية**)، يرى باختين ثلاثة أوجه لهذه الظاهرة: يمكن للمكان الذي نصادف فيه خطابات الآخرين ان يتغير، وهو متعدد متجانس اجتماعيا، ويتغير تبعا للزمان (العصر) والطبقة وحتى العائلة وهو متعدد الالسن، واللغة الأدبية هي حوار بين اللغات. ان خطابات الآخرين تدخل الرواية دائماً بعدة أشكال مختلفة؛ وخطاب الآخرين: فخطاب الآخر لايتكفل به الراوي (كالتحريف أو المحاكاة الساخرة PARODIE، التهكم، الأسلبة أو التصنع الأسلوبي STYLISATION؛ فهو أي الراوي يمثل نفسه في حالة شفوية أو مكتوبة؛ استخدام الأسلوب المباشر والمناطق الكلامية لكل شخصية؛ والأنواع المضمومة أو المندمجة. ENCHASSES أخيرا يجب تحليل درجة وجود خطاب الآخر، الحوار الممتلىء عن طريق الحوار الصريح والتهجين (لغة الشخصية مع تهكم الراوي؛ وهما نوعان مُضافان)؛ غياب الدليل المادي، وهكذا تتضح لغة الاخرين على ضوء لغة أخرى. والمؤلف لايوجد في لغة الشخصيات ولا في لغة الراوي، إنما يقع في المؤخرة «متحررا من اللغة الوحيدة (**جمالية ونظرية الأدب**، ص، ١٣٥) كل هذا يلتقي مع بعضه من وجهة نظر تاريخية: عندئذ يقوم

الحوار بين أسلوب العمل الأدبي واساليب العصر الأخرى المهيمنة، أو بين عدة اساليب في داخل نفس العمل، وهي ظاهرة شائعة في الأزمنة الحديثة (دستويفسكي).

الشعرية تدرس النوع وتتفق مع المبدأين اللذين يدافع باختين عنهما منذ شبابه وهما اتحاد الشكل بالمضمون، وغلبة العنصر الاجتماعي على العنصر الفردي. والنوع جماعي واجتماعي، وهو «نمط ثابت من الملفوظات نسبيا»، يختار في عالم غير مكتمل، بفضل «منظومة معقدة من الوسائل التي «تمتلك الواقع لاستكماله دامجة إياه معها». وللنوع قاعداته وبعده التاريخي فهو «جزء من الذاكرة الجماعية». وبمقدار مايرتفع ويتعقد بمقدار مايتذكر ماضيه. اذا مارجع باختين غالبا إلى الرواية، فذلك لانها، كما يقول، نوع كباقي الأنواع، لكنه خليط وتوليفة من كافة الأنواع الأخرى التي سبقته. ولعجزنا عن تلخيص كافة ماكتبه باختين، فسنكتفي بمثالين على منهجه: الأول هو تحليله لرواية المغامرات، والثاني هو دراسته «لأشكال الزمن، والزمكان CHRONOTOPE في الرواية، (**جمالية ونظرية الرواية**). ففي رواية المغامرات الأوروبية الدائرة حول فكرة الاختبار منذ رواية الفروسية، والمسرود الملحمي والرواية الملحمية. وحتى الرواية المسلسلة ليونسون دي تيراي* PONSON DU TERRAIL، يمكننا العثور على أشكال رواية الاختبارات اليونانية اللاتينية بدوريتها الأزماتيّة وانبعاثها. ان فكرة الاختبار لاتستتبع فكرة التحسن والتقدم (كما في الرواية الالمانية التأهيلية)، والبطل لايتغيّر، فهو «جاهز» خاضع لمثال «جاهز»، والمغامر هو غريب عن القواعد الاجتماعية. ان مفهوم الزمكان تنشأ في نفس

(*) بونسون دي تيراي: روآئي فرنسي (١٨٢٩- ١٨٧١)، كان يكتب المذكرات خلال عشرين عاماً، والمسلسلات التي كانت تقبض أنفاس القراء..[م]

الوقت عن الشكل والمضمون وتصهر «الدلائل المكانية والزمانية في كل واضح وملموس». وهذا المفهوم يسمح بإعادة النظر في مجمل الرواية الغربية، وهكذا، في رواية «المغامرات والاختبارات» اليونانية (من القرن الثاني وحتى القرن السادس) التي نادرا ماتستخدم كمثال عادة للنقاد والشعريين، فان زمن المغامرة، يكون «مشكلا» بطريقة رائعة ولايضيف التطور اللاحق للنوع أي شيء. وباختين، يرسم الترسيمة- النمطية لهذا النوع من الرواية: زوجان مفترقان، يجدان ويستعيدان بعضهما في سلسلة من الاسفار، والاختطافات والهرب والعواصف والغرق والاسر من قبل القراصنة والاتهامات الكاذبة والصراعات بين الاصدقاء والاعداء المجهولين والنبوءات حتى يصلوا إلى الزواج النهائي.

لقد كان الافق الجغرافي للعصر واسعا إذ لم يكن هناك إلاّ ثلاثة إلى خمسة بلدان يفصل البحر بينها فيتمّ وصفها بشكل تفصيلي. وينقطع المسرود باستطرادات مجردة دينية وفلسفية وسياسية وعلمية، واستطرادات حول المصير، والايروس (غريزة الحب)، وإلى ما هناك.. وكانت خطابات الشخصيات هامة جدا تتوازعها البلاغة المتخلّفة والمحاولات الموسوعية. «لقد استخدمت الرواية اليونانية. واعادت صهر كافة أنواع الأدب القديم تقريبا، في بنيتها»، وعرفت «زمكانية» جديدة تماما، هي«صيغة غريبة على زمن المغامرات»، فهو زمن لايخضع للنمو البيولوجي الأولي، والمدة فيه غير متراكمة، بل هي «مجرد أيام وليال وساعات ولحظات حسبت بشكل فني في حدود كل مغامرة. ومدة المغامرات تلك، الشديدة لكن غير الدقيقة، لاتأخذ عمر البطل بعين الاعتبار»، والخلاصة «انه ليس هناك أي تغيير». والبنية الداخلية لزمن المغامرات تؤكد ذلك: فهناك سلسلة من المقاطع المختصرة تتعلق بكل مغامرة: الهرب، الوقوع في القبضة، التلاقي، وكلمات نوعية نحو «فجأة»، «تماما» تعبر عن دخول الصفة المحصنة والتزامن أو الانقطاع العارض،

ومن ناحية أخرى يكون زمن المغامرات متوترا TENDU: «يوم، وحتى ساعة، وحتى دقيقة «قبل» أو «بعد»، وهذا من شأنه ان يكون دائماً حدياً ونهائياً». وتتناسج المغامرات في سلسلة لامتناهية تقع خارج الزمن. وكافة لحظات هذا الزمن اللانهائي تحكمها قوة وحيدة هي الصدفة. كذلك السلسلة العملية للعلل والمعلولات تفسح المجال للقوى غير البشرية التي تنتمي إليها المبادرة، وهي قوى «القدرة والآلهة وقوى الشريرين». ان الاشياء «تصيب» الافراد، وانسان المغامرات الحقيقي هو انسان الصدفة. ويمكن تفسير دور وسطاء الآلهة ORACLE والرؤى SONGES لانه لايمكن للعقل ان يتوقع الاحداث.

بعد ذلك يبين باختين كيف ان الموضوع الاساسي كروايات المغامرة هو موضوع التلاقي الذي ينظم عقدة الانشاء: عقدة الحبكة، الذروة، النهاية. ويرتبط هذا الموضوع بشكل وثيق مع الافتراق والهرب، والتلاقي من جديد والتعرف والفقدان والزواج وحيز الطريق والسفر. وهكذا نعثر على هذا الحيز المجرد للعنصر الروائي حيث يتحقق الزمن. لابد من توفر امكنة كثيرة لتتمكن المغامرة من الانتشار «لكنه يكون انتشارا معرى». ان مكان الرواية اليونانية، مثلما هو الأمر بالنسبة لزمانها هو مكان مجرد والزمن قابل للانعكاس والمكان قابل للتبدل، وصورة الانسان تنجم عنه، كفاعل مادي وسلبي للفعل، يكتفي بتغيير المكان، ومع ذلك تحركه الثقة (الإيمان) بفضله ضد الطبيعة وضد القوى اللاانسانية. وهنا نتلاقى مع فكرة الاختبار أو الوضع على المحك التي ستبقى سائدة حتى القرن العشرين. أخيرا، يظل الحب مركزيا، اذ به يرتبط كل شيء، حتى الحرب. والحركات الاجتماعية- السياسية لاتكتسب معناها «الا بفضل علاقاتها بأحداث الحياة الخاصة».

وتبعا لنفس المنهج، يقوم باختين بدراسة نمط ثان من أنماط الرواية القديمة، هي رواية المغامرات والاخلاق (الحمار

الذهبي لأبيليه* APULEE؛ وساتيريكون لبيترون* PE-TRONE). فنجد بها، في نفس الوقت، كما في **الحمار الذهبي** تحولا ومسارا. فالتحول المرتبط بالعبادات الشرقية وبالأدب الشعبي يمثل المصير الشخصي للانسان في لحظات (فترات) ازمته الاساسية، ويطرح السؤال التالي: «كيف يمكن للانسان ان يتحوّل إلى انسان آخر؟» عندها تتحدد سلسلة المغامرات وتصبح فعالة فتغير البطل وتكون عنه صورة جديدة طاهرة ومتجددة. وسلسلة المغامرات ترتبط بسلسلة أخرى تتضمنها وتفسرها بدءاً من الخطيئة وانتهاء بالعقاب والتطهير. اذاً فهي تقوم على مسؤولية الانسان، وتصبح السلسلة الزمنية غير قابلة للانعكاس، ويكون الزمكان عبارة عن «طريق الحياة». رواية الفروسية الاقطاعية[1] تخضع لنفس الزمن الذي تخضع له رواية المغامرات اليونانية. وهذا الزمن ينقسم إلى اجزاء من المغامرات وفق تقنية مجردة «فاختبار هوية الابطال، خصوصا، واختيار وفائهم للحب ولشريعة (مدونة) الفارس تضطلع بنفس الدور الذي يوجد في العنصر الروائي» فتقع حتما على احداث غير منتظرة كالميتات الوهمية والتعرف والإنكار وتغير الاسم واللعبة المعقّدة تعقيدا كما هو حال الشخصيتين اللتين تحملان نفس اسم ايزولد* ISOLDE في رواية تريستان* هذا بالاضافة إلى عدد كبير من المعجزات

(*) ابيليه: كاتب لاتيني (١٢٥- ١٨٠) [م].

(*) بيترون: سبقت الاشارة إليه [م].

(١) انظر: إيريك كوملر: **المغامرة الفروسية. المثال والواقع في الرواية الغزلية**، غاليمار، ١٩٧٤.

(*) تريستان وإيزوت: أسطورة تعود إلى القرون الوسطى، لها عدة روايات فرنسية واجنبية (في القرنين الثاني عشر والثالث عشر) أشهرها روايتي بيرول وتوماس. تقول الاسطورة ان تريستان وايزوت شربا من شراب المحبة وبقيا متحابين رغم كل المصاعب بل واستمر حبهما حتى بعد الموت. [م]

المستوحاة من الحكايات الشرقية: «وهكذا فتصبح الاعجوبة عادية». لكن، عوضا عن الصيغة في الرواية اليونانية، نجد هنا **الغموض** (الجنيات والسحرة والقصور المهجورة). والمغامرات ليست مجرد كوارث أو مصائب فقط، فهي تنطوي على هدف أو متعة للبطل نفسه. والمكاسب تمجد البطل كما تمجد الآخرين: مقتربة بذلك من المغامرة الملحمية. ان زمكان رواية الفروسية هو «عالم العجائب في زمن المغامرة». ويصبح الزمن سحريا وموجزاً: اذ تحذف مقاطع بأكملها، وهو أمر لم يجرؤ اليونانيون عليه، وكذلك فان المكان يتعرض «لتحريف ذاتي انفعالي». ويشير باختين، إلى وجود زمكانيات أخرى خلال مسيرة تاريخ الرواية فبالاضافة إلى اللقاء، والطريق (دون كيشوت والرواية البيكارديه* ووالتر سكوت) هناك: المدينة الصغيرة (مدام بوفاري) والعتبة SEUIL. الزمكان اذاً هو مركز منظم للاحداث الرئيسية التي يتضمنها موضوع الرواية» ان شعرية باختين تغطي عدة عصور وعدة آداب، كما كان الأمر بالنسبة للنقاد الالمان، وبالتالي فهي تقدم دائماً أشكالاً هي في نفس الوقت مضامين، ومضامين هي أشكال. وهي لاتهتم بالشبكات أو بالشخصية النظرية أو بانتاج المفاهيم لكنها ليست جافة كجفاف الشكليين، بل تحتفظ بغنى وبحياة الاعمال التي تحللها. والأمر نفسه ينطبق على تحليل باختين العظيم «للمؤلف وللبطل» و«رواية التعليم في تاريخ الواقعية»، حيث يقدم لنا تصنيفا TYPOLOGIE (لرواية الرحلات أو رواية المغامرات ورواية السيرة). وقد جمعت هذه الدراسات في كتابه: **جمالية الابداع الكلامي** (موسكو، ١٩٧٩، غاليمار ١٩٨٤ بالفرنسية).

الشعرية والعلامية: فيليب هامون

بدلا من معالجة مجموع الروايات، تميز نقد فيليب هامون PH.HAMON باهتمامه بأوجه وبمكونات الرواية مثل

الشخصية في اطروحته حول زولا ZOLA والوصف في (مقدمة إلى تحليل الوصفي، هاشيت، ١٩٨١)؛ والإيديولوجيا (النص والإيديولوجيا، بوف، ١٩٨٤). وهذا يعني ادخال بعض الصرامة في مجالات تركت إلى تحليلات المضمون. في مقدماته، يطابق هامون بين الشعرية والعلاميّة. وهو يفضل كلمة «وصفي» DESCRIPTIF على كلمة وصف لان الأولى تشير إلى مواضع النص التي تحطم المسار الافقي للمسرود. بينما يفضل الشّعريون الآخرون التركيز على تحليل المسرود، وليس على مايقطعه. و«الوصفي» يدرس بمعزل عما يوصف، أي مقطوعا عن مرجعيته. وهو الموضع الذي يعود فيه القارىء، بعيدا عن مغامرات الشخصيات، إلى مادية النص، إلى تاريخه الشخصي أي إلى كفاءته المفرداتية وتجربته حول الاشياء. ان الوصف، بما هو مستودع للكلمات، ومدونة NOMENCLATVRE لايتوقف إلا حينما يرى المؤلف نفاذ مخزونه الكلامي، هو نموذج «للقائمة»، «العملية»، «التزيينية». الموضوع أو «الجذر» PARADIGME ينتشر فيه، وفق نماذج «عقلانية» تصنيفات أو TOPOT وهو (أي الوصف) ينتج متعة نوعيه ويقدم في نفس الوقت معرفة إضافيّة حول الكائنات والاشياء أو حول الكتاب بحد ذاته. وهي معرفة غالبا ماتكون مكتوبة في مكان آخر. فهذا زولا يُغْفِلُ كتبا تتعلق بزراعة الحدائق لكي يصف حديقة روايته **خطَيئة الاب موريه**. من ناحية أخرى، يصنف («شرقا.. شمالا.. جنوبا..») انه يتحول إلى تصنيف. ويريد ان يكون «شاملا» «وموضحا». اقلها في مادة البحث CORPUS الطبيعية التي يستخدمها هامون، انطلاقا من طرفيه وتنظيمه الداخلي وصنافته TYPOLOGIE وهو يدمج في [الوصف] دور النظر والخطاب والعامل TRAVAILLEUR ويقوم، بعد جان روسيه (دون ان يذكره) بدراسة مكان أو موضع TOPOS النافذة، وبلغة صعبة أحياناً، إنما دائماً دقيقة. يسمح هذا الكتاب بحل جزئي للقضية المثيرة التي تنطوي على ابراز الوصف دون تبطينه أو تفسيره وبيان عمله.

ماهي العلاقة بين النص الأدبي وبين «منظومات القيم المنتشرة إلى حد ما والتي تحولت إلى مؤسسات؟ هذا هو السؤال الذي يطرحه كتاب هامون النص والإيديولوجيا. منظومات القيم هذه تتمتع ببعد عمودي استبدالي PARADIGMATIQUE لان أي عمل أدبي يبني مجموعة -من التدرجات ويقابل- السلبي بالإيجابي، كما يتمتع ببعد افقي، تتابعي SYNTAGMATIQVE لان الشخصيات، في ترتيب المسرود، تحدد لنفسها غايات ووسائل. ويتضمن الكتاب «تقييما» وفق «معيار معين». و«شعرية المعيار» NORME تدرس فترات العمل الأدبي المفضلة حيث يعبر عن معرفة وفعل ومتعة الشخصيات. وبالتالي فان مفهوم الإيديولوجيا مأخوذ، أو منتزع، عن/ من سوسيولوجيا الأدب، لكي «تعالجه» شعرية النص. وللعوامل- الفواعل- -ACTANTS SUJETS (أي شخوص الرواية) منظومات قيمية أو انها متورطة في عمل معين. «والتقييم» يربط الاهداف بالغايات، ومسار العمل بمعيار ما، كما يربط النص بنص آخر. النص الروائي يوحي بأن الواقع ينشأ عن عدة معايير وعدة منظومات من القيم التي يقوم الروائي بتقطيعها إلى عناصر اساسية: الجسد، الطقس RITE، العمل الفنّي، الذي يشكل «مجالا لاستثمار عمل TRAVAIL المبدع، وكلام الناقد، ونظرة أو استماع المتفرج والسلوك الاخلاقي للفواعل SUJETS المدروسة». ويقوم الروائي بتوليف الوحدات مع بعضها بعضاً، وهي المكونات الصغرى «للعوالم المُقَيِّمة» UNIVERS EVALUATIFS كالاداة والقانون والمعنى واللغة. ويلجأ إلى ثلاث طرق: المونتاج. التنضيد- الترجمة، والكتمان MISE EN SOURDINE (وهو مفهوم اخذه هامون عن شبيتزر)، الذي يؤثر على الإبراز المؤكد للبطل، بشكل يجعل توجيه المكان التقويمي أكثر أشكالية، وهو مايشكل اطروحته الأساسية. اما مفهوم «التنضيد- الترجمة، يسمح بإجراء عدة كتابات للواقع». والمونتاج يجزىء العالم إلى أجزاء صغيرة يعيد تجميعها في وقت لاحق، ونتعرف في الأسلوب، على التقييم

EVALUATION عن طريق اللجوء إلى المبالغة HYPERBOLE التي تراكم العلامات السلبية والإيجابية بشكل تفاخري، وإلى التضاد* OXYMORE «كالرعب الجميل عند زولا» إذاً «يتركز» التقييم الذي يفوض إلى الشخصيات ويكون «معمماً». ومع ذلك فان هذه التعددية الصوتية POLYPHONIE التي صارت مقروءة ويمكن فك رموزها عند زولا على سبيل المثال، بفضل الخاتمة (نجاح أو فشل) أو الأسطورة أو التاريخ (سيدان SEDAN يحاكم الأمبراطورية الثانية)، وبفضل «شعرية الانفعال» («الالم الانساني الخالد»، الذي يشكل عامل استقرار إيديولوجي). اخيرا يظل القارىء هو الحكم والفيصل.

سوزان سليمان

يمكن مقارنة هذا المنهج المفيد الذي يسمح بتحليل إيديولوجيا النص، مع المنهج الذي اقترحته في نفس الوقت سوزان سليمان في كتابها: **الرواية ذات الأطروحة أو السلطة الوهمية** (منشورات PUF ١٩٨٣) اذ لو كان هناك نوع، أو نوع فرعي أدبي مشبع بالإيديولوجيا، فهو ذلك النوع الذي تضطلع بوصفه. والرواية ذات الاطروحة هي رواية واقعية «تقدم نفسها للقارىء بشكل اساسي كحاملة لتعليم أو درس يهدف إلى اظهار حقيقة سياسية أو فلسفية أو علمية أو دينية» وانطلاقا من هذه النماذج كالحكمة PARABOLE والخرافة FABLE والامثولة EXEMPLUM تقوم سوزان سليمان بدراسة اعمال بورخس (المرحلة)، وباريس* BARRES (رواية الطاقة الوطنية) ونيزان NIZAN (حصان

(*) التضاد OXYMORE: وجه بلاغي ينشأ عن تضاد كلمتين متجاورتين، اسم وصفة، بشكل عام نحو «الوضوح الغامض» أو «الشمس السوداء». والتضاد هنا يكون مطلقاً عبر كلمات مجردة. [م]

(*) باريس (موريس): كاتب فرنسي (١٨٦٢ - ١٩٢٣). عبر أسلوب أنيق سعى إلى جمع الاندفاع الرومانتيكي مع التحديدات الريفية والوراثية والتقاليد اللاتينية القائمة على النظام والعقل، انتقل من عبارة الأنا إلى عبارة الارض والموتى وإلى الوطنية. [م]

طراودة) ومالرو (الامل). والرواية ذات الاطروحة تصوغ بنفسها بشكل واضح ومكرر، الاطروحة التي يفترض ان توضحها: «انها تشكل نوعا فرعيا للرواية الواقعية». هذه الدراسة تقترح، في نفس الوقت، وهنا تكمن أهميتها، «نموذجا نوعيا» GENERIQUE وقراءة مفصلة للاعمال الخاصة. اذا عدنا إلى رواية (الامل) نرى كيف يمكن اعتبارها بمثابة رواية ذات اطروحة. فالحقيقة كلها تكمن في جانب الجمهوريين. والاطروحة المراد توضيحها هي ان الانضباط والتنظيم والوحدة هي العوامل التي تحقق الانتصار. قد يكون هناك، بالتأكيد، في موقع «الإيجابي» بعض التنافر وبعض الحوارات، ومن المؤكد ان مانويل يتعلم في كنف رواية مضادة؛ وقد يحلم بقيم أخرى غير قيم الحرب، لكن الرواية كلها مبنية بهدف كسب القراء إلى جانب نظرية وسياسة معينة، لذلك نجد بعض سمات الرواية ذات الاطروحة في رواية **الامل**: كالاسهاب مثلا، لان اطروحة الانضباط اللازم قد اعلنتها سبع شخصيات، وقد كررتها بعض هذه الشخصيات خمس مرات، اضف إلى ذلك البرهان عن طريق الشخصيات: فحياة مانويل تبرهن على صحة العقيدة، واهتمامه «بزحزحة القيم».

٢- شعريةالأنواع النثرية الأخرى

- الأشكال البسيطة

حتى لو كرست الشعرية للرواية القسم الاكبر من دراستها، لكنها مع ذلك قادرة على معالجة الموضوعات الأدبية الأخرى، صحيح انها نظرية لكنها تختلف عن نظرية الأنواع الأدبية التي تعود إلى العصور الوسطى، لكونها، أولاً، ليست معيارية: أنها تصف لكنها لاتقول لنا كيف نكتب، والمثال على هذا كتاب اندريه جول A.JOLLES استاذ الأدب العام والمقارن في جامعة لاينبرغ (١٨٧٤- ١٩٤٦)، **أشكال بسيطة** (١٩٣٠، الترجمة الفرنسية، ١٩٧٢، نشورات سوي). هذا الهولندي الذي أخذ الجنسية الالمانية، كان أولاً مؤرخا للفن، لكنه كرس نفسه للأدب منذ عام ١٩١٩. واطروحته الاساسية

تتلخص في ان العمل يتجذر في اللغة. كيف تصبح اللغة «بنيانا» دون ان تكون علامة SIGNE؟ فهناك أشكال ليست أنواعاً أدبية حقيقية، ولاتشكل حتى اعمالا أدبية في بعض الاحيان «كالخرافة التاريخية LEGENDE والايماء GESTE والأسطورة MYTHE والاحجية DEVINETTE العبارة التعليمية LOCUTION والحالة* CAS والكلمات

رجعت إلى الكتاب المذكور بترجمته الفرنسية لتوضيح معنى «الحالة». يقول جول، في الصفحة ١٣٨: «في نص سماه مؤلفه: المآسي وكوميديا قانون العقوبات، هناك حادثة تروي حالة تتعلق بقانون العقوبات: سرق أحد النشالين حافظة نقودي بينما كنت بين حشد كبير في مدينة كبيرة. فوجد فيها أوراقاً نقدية مجموعها مائة مارك فتقاسمها مع صديقته بعد ان روى لها القصة. فاذا قبض عليهما فان الصديقة ستعاقب بتهمة التكتم على السرقة. لنفترض الآن ان النشال كان قد وجد ورقة واحدة من فئة المائة مارك، فاذا صرفها واعطى خمسين ماركاً إلى صديقته، فلن يطالها القانون. اذ ان التكتم لايكون ممكنا الا اذ ارتبط بالاشياء المسروقة عن طريق ارتكاب فعل شائن- وليس صرافة هذه الأوراق».

هذه الحالة تحيل إلى مادتين من مواد قانون العقوبات الالماني. فالمادة ٢٤٢ تقول: اذا اختلس فرد من فرد آخر مالا منقولا بقصد استملاكه بصفة غير مشروعة، ستثبت عليه السرقة ويعاقب بالسجن. وتقول المادة ٢٥٩: كل فرد اخفى مالا منقولا أو اشتراه أو قبل رهنه لنفسه، بأي شكل كان، واذا ساعد في بيع هذا المال إلى طرف ثالث بهدف الربح، ويعرف أو يفترض، وفق الظروف، ان هذا المال قد حصل عليه عن طريق فعل يعاقب عليه القانون سيتهم بالتكتم ويعاقب بالسجن.

ماالذي نراه هنا؟ لنبدأ أولاً بتحديد موجز ملاحظاتنا على الجزئيين اللذين يكونان هذه القصة. فنرى قاعدة -مادة قانونية- وقد تحولت إلى حيث، صارت حدثاً، وأخذت شكل الحدث بسبب ان اللغة قد استولت عليها. لنعاين الواقعة عن كثب، فنلاحظ ان الأمر يتعلق بإساءة. لنلخص الواقعة:

١)سارق ٢)يسرق حافظة نقود، فيها عدة أوراق نقدية ٣)ويروي القصة لصديقته، واقتسم معها المبلغ ٤)هي اذاً متكتمة. ان كل عنصر من عناصر هذه المجموعة تقيّم تبعاً للمعيار الذي يتعلق به.

اندريه جول (أشكال بسيطة ص ١٣٨- ١٣٩) سقت هذه الأسطر لمزيد من الإيضاح، لان الفصل المعقود للحالة هو أطول بكثير [المترجم].

المأثورة MEMORABLES والحكاية الشعبية CONTE والنكتة TRAIT D'ESPRIT. ان نظرية الأشكال البسيطة، تستند إلى نوع من الانثروبولوجيا، اذ بني العالم عن طريق الفلاح، وصناعة الحرفي وتأويل الكاهن، وفي تشوش العالم، يقوم الانسان بالتفسير عن طريق أشكال، تتمتع بصلاحيتها» «وبانسجامها» الخاص بها، هي «حركات كلامية». ان «الشكل البسيط» بتعريفه هذا يمكن ان يتحقق: «فالخرافة التاريخيّة هي شكل بسيط، والخرافة التاريخية الخاصة [...]، «وحياة» القديس جورج هي شكل بسيط متحقق. وجول يسرد تاريخ كل شكل من هذه الأشكال ويصف بنيته، كما يقوم بالبحث عن دلالته. وقد سبق ليفي شتراوس حينما قال عن الأسطورة انها تخلو من التتابع الزمني، وليس هناك أي انتقال من الأسطورة إلى المعرفة لان الأسطورة لاتقنعنا، وليس فيها تطور من شأنه ان يلغي احد الحدود TERMES لعدم الكفاية أو لازاحة المكان امام حد آخر. فالحدود تبقى دائماً إلى جانب بعضها بعضا، لكن يمكنها ان تفترق أحياناً وفي كل مكان عن بعضها بعضا. المعرفة تحت قناع الأسطورة، والأسطورة تحت ثياب المعرفة: هذان هما العاملان الناجحان في الكوميديا الواسعة للفكر الانساني. لقد كانت«الكلمة المأثورة»، منذ العصور القديمة ذلك الشكل الراقي الذي يجهد في سبيل «تقديم عنصر الخيال كواقع فعلي». والحكاية الشعبية هي شكل يدعو إلى السرد، وهو قالب للمسرودات أكثر منه مسرودا ثابتا. انطلاقا من الحكاية الشعبية يقوم جول بدراسة «القوانين التي تكون الشكل في القصة القصيرة والحكاية الشعبية: القصة القصيرة هي «شكل راق»، والحكاية الشعبية «شكل بسيط». ان القصة القصيرة تقدم، إلى كل شيء، وفي جزء مغلق من العالم «وجها متينا وخاصا ووحيدا»، اما الحكاية الشعبية، كشكل مفتوح، فتحتفظ «بالحركية» و«بالعمومية» و«بالتعددية» وهذه الخصائص الاخيرة، تصح على أي شكل بسيط. اما «النكتة»

فهي شكل «يحل الاشياء ويفك العقد». والحال هذا، يشير جول بعمق، إلى ان « أية طريقة لادراك المضمون المادي في اللغة، وكل شكل للغة ينبثق عنها، يقابلهما عنصر كوميدي في النكتة»، والفكاهي هو «الاستعداد العقلي الذي ينشأ عنه شكل بسيط» مقابل «موضوع يستحق اللوم» وينبغي حله. وهي بمثابة «الاسترخاء بعد التوتر، ووسيلة بواسطتها «تتحرر النفس مؤقتا من ذاتها حينما تكون راغبة في ذلك»: وهنا يدخل المزاح الموضوعي، بينما تكون السخرية، سلبية، وهما وحدهما يشكلان «وحدة مزدوجة». والكاريكاتير، الشكل الذي يحل العقدة بتصديه لنكتة واحدة. ومع ان جول لم يضع قائمة (جردا) لكل هذه الأشكال الممكنة، لانه يستثني الأشكال الراقية (كالحقيقة العامة MAXIME واللوحة على سبيل المثال)، فانه يفتح امام الشعرية آفاقاً لم تدرس بعد بشكل كامل، اذ ان كل شكل من تلك الأشكال يستحق ان يعالج ويطور على حده.

السيرة

السيرة هي نوع أدبي قديم جداً، يشهد في أيامنا اقبالاً لانظير له. هاهم يسطرون حياة القديسين ورجال الدولة والقادة والحرفيين والارامل والثوريين، والمومسات والكتاب والمجلخين REMOULEURS. ان موضوع السيرة، كما يشير ويليك ووارين في كتابهما (**نظرية الأدب**)، لايقتضي أي تمييز منهجي. وقضايا السيرة، كما يقولان، هي قضايا المؤرخ، اذاً فمهمتها الأولى هي تفسير الوثائق المكتوبة والمروية مشافهة ثم عرض التدرج الزمني.

قام اندريه موروا A.MAUROIS بجمع ست محاضرات في كتاب **أوجه السيرة** ١٩٢٨، كانت استكمالا لتلك التي جمعها فورستر FORSTER في كتابه: **أوجه الرواية**، بعد ان ألقاها في جامعة كامبرج. وبعد ان حذف المؤلفات التاريخية المكرسة لهذا النوع (ستانفيل، ليي LEE،

نيكولسون)، واهتم بجمالية هذا النوع كممارس ومنظر في نفس الوقت (وهو أمــر نادر بين مُحلّلي المســرود). أولى سمات (السيرة الحديثة) هي «البحث الجريء عن الحقيقة» التي ستظهر من الآن فصاعدا معقدة غامضة «غالبا ماجهلها ذلك الذي كان فاعلها ومكانها»، والانسان الموصوف يتغير، «وهم تعقد الشخصية» يشكل السمة الثانية الحديثة. اما الثالثة فهي سمة القلق. ويؤكد موروا ان السيرة هي عمل فني. لانها تقوم أولاً «بفرز ماهو اساسي في المجموع المدروس». والقواعد التي ينبغي اتباعها هي احترام الترتيب الزمني (بعكس بلوتارك* الذي عرض الوقائع قبل ان يعرض طابع شخصيته)، بإبراز التطور العاطفي والروحي للبطل، وحذف التفاصيل غير المفيدة (علما بأن اصغر الجزئيات يمكن ان تكون ذات شأن)، واعطاء السيرة قيمة شعرية عن طريق «ادخال الإيقاع». قيمة تتكون من تكرار الموضوعات التي تميز الحياة البشرية. من ناحية أخرى، السيرة هي علم، عندها تنطوي القواعد على ايلاء الأولوية للوثائق الاصليّة، واليوميات والرسائل والمؤلفات (بهذا الخصوص يشير موروا إلى الخطأ الذي ينطوي على استخدام مقاطع من العمل بهدف سرد الحياة)، ومذكرات المعاصرين للبحث عن «التفاصيل الدقيقة المتغيرة» وعن «حاشية وحيدة وحقيقية» إنما دون ان يكون واثقا من بلوغ الحقيقة. والسيرة هي «وسيلة تعبير» اعطيت للفاعل الذي اختاره المؤلف لكي يفي بحاجة سريةلطبيعته»، وكاتب السيرة يعيد بناء فكر يتناسب في فكره، كما يبحث القارىء أيضاً في السيرة عن «وسيلة للتعبير» وبها يتشبه بالبطل في محاولة لفهمه، ليحاول القيام بما يقوم به، ويحظر على

(*) بلوتارك. كاتب يوناني (٥٠- ١٢٥)، سافر إلى مصر وايطاليا وأقام عدة مرات في روما ثم عاد إلى موطنه الأصلي. كان عضواً في الهيئة الاكليروسية لمعبد دلف. ترك عدداً كبيراً من الدراسات. [م]

السيرة «ان تضع لنفسها هدفا اخلاقيا، لكن لايمنع ان نسمع فيها من وقت لآخر، صوت بوق القدر».

عام ١٩٨٤، خصص دانيل مادلينا D.MADELENAT **للسيرة** (PUF) دراسة هامة تضمنت سيرة عامة. هذا النوع الذي طالما تعرض للنقد لايزال حيا -كما يقول- منذ ألفي سنة بينما فنيت الفلسفات أو المذاهب الأدبية التي كانت تهاجمه. والمؤلف يقدّم عرضا شاملا (بانوراما) لهذا النوع وليس معايير. فيبين تنوع هذا النوع الذي يعرفه على انه «مسرود مكتوب أو مشفوه ينثره الراوي بخصوص حياة شخصية تاريخية (مركزا على فرادة الوجود الفردي واستمرارية الشخصية)» وبعد ان يحدد النوع بالنسبة للأنواع التي تجاوره، نقرأ فيه تاريخاً دقيقاً. والقسم الثاني المخصص للابيستيمولوجيا (دراسة الاصول المنطقية لمبادىء العلوم)، يعرض طبيعة العلاقة السيرية وصعوبات معرفة الانسان الآخر، والنموذج الذي يقدمه التاريخ واتحاد فهم «الداخل» بالشرح لكن السيرة لايمكن ان تكون علما. لانها عمل [أدبي أو فني] و«الكتابة السيرية لها قيودها ومعاييرها التي تذكرنا بمعايير المسرود الروائي، حول الزمن والمنظور أو الدراسة في حال تدخل العلوم الانسانية واخيرا، يتفحص مادلينا وظائف السيرة وهي: الوظيفة الاخبارية، والوظيفة المعنوية (الاخلاقية) والدينية والإيديولوجية والنقدية والميتافيزيقية. ان السيرة تكتمل في غموض الأسطورة كما هو الحال بالنسبة للاسكندر الاكبر أو نابليون بونابرت، وهنا لانجد انفسنا بعيدين عن لعبة السيرة التخيلية (شوب، بورخيس).

السيرة الذاتية

ان تنوع كتب فيليب لوجون PH.LEJEUNE **السيرة الذاتية في فرنسا** (كولان، ١٩٧١)، **انا هو آخر** (سوي ١٩٨٠)، **حلف السيرة الذاتية** (سوي، ١٩٧٥) فرضته

كواحد من افضل المختصين في شعرية السيرة الذاتية. وهو ان لم يضاهي (بعد) من حيث الاتساع عمل جورج ميش الضخم GESCHICHTE DER AUTOBIOGRAPHIE منشورات فرانكفورت، ١٩٤٩- ١٩٦٩، ويقع ف ثمانية اجزاء، هذا بالاضافة إلى كتاب جورج ماي G.MAY: **السيرة الذاتية**، فانه (أي لوجون) قد قدم بعض التعاريف والمفاهيم ذات الدلالة. في **حلف السيرة الذاتية**، يبين لوجون، ان هذا النوع يتجدد بكونه «حلفا» PACTE أو «عقد قراءة» أكثر من ان تحدده «الأشكال». ويعرفه بقوله انه «مسرود نثري استرجاعي كتبه شخص حقيقي عن وجوده، خصوصا حينما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، في هذا المسرود يتماهى الراوي مع الشخصية الرئيسية والمؤلف» ويصبح لهما «هوية رسمية»، واسم العلم هذا، هو اسم شخص حقيقي (ومالاسم المستعار سوى «انشطار للاسم»). وحلف السيرة الذاتيّة هو تأكيد هذه الهوية في النص، محيلا، في نهاية الأمر، إلى اسم المؤلف الموجود على الغلاف، الذي ينوي «تكريم توقيعه». وهذه مسألة حق لكنها لاتنفي مغالطات الحقيقة (الواقع)، وشأنها شأن السيرة، فان السيرة الذاتيّة هي نص «مرجعي» REFERNTIEL يحيل إلى الواقع. لكن، بينما تبحث السيرة عن التشابه فان السيرة الذاتية تنطلق من التماثل.

في كتابها: **ستاندال، كاتب سيرة ذاتية** (بوف، ١٩٨٣) لاتتحدث بياتريس ديدييه B.DIDIER عن «حلف» إنما عن «فعل» ACTE السيرة الذاتية «وهو فعل يطلب من القارىء ان يكفله». وهي تشير من ناحية أخرى إلى ان هذا النوع ليس «مسرود ماضي الحياة» و«لاشيء يمنع المرء من الحديث عن حياته يوما بعد يوم». هذه المؤلفة كانت قد ميزت في دراستها عن **اليوميات الخاصة** (بوف، ١٩٧٦) بين

السيرة الذاتية وبين اليوميات(1). والآن تلاحظ ان **حياة هنري بريلار** عند ستاندال، هي أيضاً عبارة عن يوميات، وان «اليوميات يمكن ان تكون استرجاعية». وكذلك فان السيرة الذاتيّة المكتوبة على شكل [«ماذا فعلت؟»] واللوحة الذاتية المرسومة التي تقول («من انا؟»)(2) يمكن ان يختلطا ببعضهما بعضاً كما يمكن للترتيب المنطقي والترتيب الزمني ان ينقلبا. والتمييز بين اليوميات وبين السيرة الذاتية هو تمييز «شكلي».

«إن التأريخ هو الذي يسمح بالحديث عن «اليوميات»، وإذا كان مونتيني MONTAIGNE قد سجل تاريخ كل يوم في أعلى الصفحة، فلا شيء يمنعنا من اعتبار كتابه **دراسات** بمثابة يوميات». إن مايمكنه استنكار بعض الضعف في معايير لوجون هو أن **الرسالة** من شأنها أيضاً اقامة التماثل بين المؤلف والراوي والشخصية، وأن الرسالة تخضع أيضاً للحلف. ومن هنا يسمح النقد الأدبي بتصحيح النظرية أو حتى ببنائها إذ ليس هناك شعرية صالحة بدون معرفة حميمية لبعض المؤلفين، أي بدون نقد أدبي، من جانب آخر، فيليب لوجون يدرس ليريس LEIRIS، وسارتر.

لاأدري اذا كانت الكتابة النسائية أكثر حميمية [وقرباً] من السيرة الذاتية. لكن بياتريس ديدييه التي خصصت لها دراسة هي (**الكتابة- المرأة**، بوف 1981) حيث بحثت عن

(1) نشير إلى ان **الزمن الثابت** لمؤلفه كلود مورياك (ظهر منه 9 أجزاء حتى عام 1986) هو عبارة عن يوميات وتأمل في اليوميات في نفس الوقت، وهو حوليات مع دمارها واعادة انشائها (لأن المؤلف يصف الايام المتباعدة في الزمن): أنظر **مورياك وأولاده**، منشورات غراسيه 1986، ص. 60-1461.

(2) ميّزها ميشيل بوجور في «السيرة الذاتية واللوحة الذاتية» مجلة **بويتيك**، تشرين الثاني، 1977، انظر أيضاً ب.ديدييه «اللوحة الذاتية واليوميات الشخصية» مجلة CORPSECRITS عدد 5/1983.

ثوابتها في الأشكال والموضوعات. ففيها تمهيد نظري يسبق الدراسات الشاملة المتخصصة، حيث على موضوعات مثل «لانهائية الرغبة» و«الرغبة الصامتة»، (كما في أميرة كليف CLEVE والايروس الرومانتيكي (جورج صاند*)، والصرخة (كوليت، فيرجينيا وولف، م.ج ديوري DURRY وك.رين K.RAINE ومارغريت دورا DURAS)، هل للكتابة النسائية خصوصية معينة؟ وماهي سماتها المشتركة؟ ان الشرط النسائي يؤدي أولاً إلى الشعور بالتعدي (إزاء المجتمع الذكوري) إذاً فهو يؤدي إلى الاستياء. والعمل الذي غالباً مايكون على شكل سيرة ذاتية، يؤدي إلى التأكيد على الفاعل، **الأنا** بصيغة المؤنث: الشعر الغنائي، الرسائل، اليوميات، الروايات، ورواية الترسل. لكن هناك بعض الموضوعات التي يمكن معالجتها مثل «المجد، والحرب والقوة» بينما هناك محاولات تخيلية وشعرية وعجائبية وقوطية والرواية البوليسية، تستهوي النساء. ان الأدب النسائي غالباً مايعيد تكوين عالم الطفولة والأم الذي تحقق فيه المتعة والخيال اللواطي: «البطلة غالباً مايكون لها شقيقة، أو امرأة حميمية تبوح لها بكل شيء أو صديقة كما هو الأمر عند كوليت أو جورج صاند*. في المقابل، فإننا نفاجىء «بأمّحاء الرجل» أو بوجود «الرجل- الموضوع» عند كوليت أيضاً مثلا: الكتابة النسائية «تعيد النظر في مفهوم الشخصية». حتى أن الأسلوب يكون أكثر حرية وأكثر «شفوية» وأكثر بطئاً وأكثر حساسية إزاء الزمن الصافي. ويكون الجسد حاضراً في النص: «إذا بدت الكتابة النسائية وكأنها جديدة وثورية فذلك لأنها كتابة للجسد النسوي قامت بها المرأة نفسها» (خصوصاً حينما يتعلق الأمر بالسحاقيّات). إذاً الكتابة النسائية هي «كتابة الداخل». لكن بياتريس

(*) صاند (جورج): سيدة أدب فرنسية (١٨٠٤- ١٨٧٦)، مؤلفاتها عديدة ذات اتجاه عاطفي واجتماعي وريفي [م]

ديدييه تشير أيضاً إلى أن غالبية هذه الصفات توجد عند الرجل أيضاً، وهذه هي القضية العامة التي تطرحها الشعرية. وكل تأكيد شامل يمكن ان يكون موضع احتجاج من قبل التفاصيل. يبقى أنّ بعض المفاهيم الكبرى تسمح بتكوين وفهم وادارة مجموعة أدبية جديدة: «غناء البا شانتيين الثاقب يدوي على قيثارة أورفيه».

ثانيا- شعرية الشعر

شعرية الشعر، أو نظرية الشعر، تطرح قضايا مختلفة عن تلك التي تطرحها شعرية النثر. لسنا هنا بصدد تأريخ معركة الشعر في القرن العشرين ولامذاهب الشعراء، إنما ووفاء منا لمنهجيتنا ولموضوع هذا الكتاب، سنعرض المناهج الحديثة لتحليل الشعر. وهي المناهج التي تبدو لنا مستنبطة من الشعرية البنيوية. وسؤالنا بالتالي ليس عمّا هو رأينا في شعر القرن العشرين، ولابتعريف السريالية أو الشعر الخالص. بل هو معرفة عما اذا كان تحليل المسرودات RECITS منذ ١٩٢٠ يتشابه مع تحليل القصيدة، وهل نملك اليوم مفاهيم وادوات، ربما اخترعها الشعراء انفسهم أولاً، واعتمدها النقاد، تسمح لنا بالمضيّ لافي فهم الشعراء القدماء فحسب بل المُحدثين منهم، هذا اذا كان الشعر مكانا يصلح لتفجير الثورات أكثر من الرواية.

ت. س. إليوت

يعتبر إليوت، بالاضافة إلى كونه شاعرا عظيما، احد أكثر النقاد الذين عملوا من اجل تحديد نقد جديد في هذا العصر. وعلى الرغم منه، يرتبط اسمه بمدرسة **النقد الجديد** الذي يمثله أيضاً كل من ريتشاردز (**مبادىء النقد الأدبي**، ١٩٢٤)، وايمبسون EMPSON (**سبعة نماذج من الغموض**، ١٩٣٠)، بالاضافة إلى نقاد الرواية الذين سبق وتحدثنا عنهم. لقد ساهم إليوت في البلدان الناطقة

بالانكليزية -كما ساهم فاليري في فرنسا- بتجديد مفهوم النقد الشعري من خلال بعض الكتب القيمة والبسيطة والعميقة هي: **الغابة المقدسة** (١٩٢٠)، **استخدام الشعر، استخدام النثر،** (١٩٣٣)، **الشعر والدراما، حول الشعر، والشعراء** (١٩٥٧)، **دراسات مختارة** ٩٣٢، الطبعة الثالثة مزيدة ١٩٥١، ترجمت إلى الفرنسية عام ١٩٥٠، منشورات سوي. كل كتاب منها يتكون من مقالات نظرية ودراسات خاصة حول الشعراء. في احدى مقالاته الأولى «التقاليد والعبقرية الفردية»، يطور إليوت الاطروحة القائلة بأنه لايمكن تقييم (تثمين) الفنان الا في علاقته بمجموع سابقيه، لان الترتيب الحالي يتغير بمجمله عن طريق ادخال عمل جديد فعلا، وبالتالي ينبغي اعادة تقييم لمجمل منظومة علاقات ونسب، وقيم العمل قياساً بالمجموع. فكل شاعر يعدل التقاليد وعليه ان يكون واعياً لذلك، أما القارىء فلا يهتم بالشاعر إنما بالشعر لان الانفعال موجود في القصيدة وليس في تاريخ الشاعر. «ان وظيفة الشعر» كما يقول في مقالة يعود تاريخها إلى عام ١٩٢٣ واعيد نشرها في **دراسات مختارة**، تؤكد ان أدب قارة معينة، أو بلد معين يشكل «كَلاً عضوياً» وانه، حتى في نوع ثانٍ كالنقد، ينبغي البحث عن مؤلفات للاحتفاظ بها وعن مناهج للعمل بموجبها. هناك قسم كبير من الابداع الأدبي موجود في داخل الفنان الناقد، بعد ذلك يمكن للفنان ممارسة نشاطه النقدي على زملائه[1]، اما بالنسبة للناقد المحترف فان أداتيه الرئيسيتين -كما يقول إليوت على اعقاب ريمي دوغورمون REMY DE GOURMON هما: «المقارنة» «والتحليل». وقد يكمن الخطر في توجه القراء إلى قراءة «مايتعلق بالاعمال» عوضا عن قراءة الاعمال نفسها. في

---

(١) بهذا، فهو يمارس مايسميه إليوت «نقد المشغل أو المحترف» الذي يلغي كل مالايشبهه.

كتابه: استخدام الشعر واستخدام النقد يعود إليوت إلى الفكرة القائلة بأنه من المرغوب فيه ان يعود الناقد، بشكل دوري، إلى «اعادة تنظيم» الأدب السابق.

وفي محاضرة ألقاها إليوت عام ١٩٥٦ حول «حدود النقد» والتي يتضمنها كتابه: حول الشعر والشعراء نراه يرسم الحدود التي انطلاقا منها لايعود النقد أدبيا ولايعود الناقد ناقدا، وهو بهذا يظل محافظاً على ماكان قد طرحه في مقالة له تعود إلى عام ١٩٢٣. كل جيل يعيد اعتبار الشعر تبعا لمنظور مختلف لان معارفه قد اغتنت ولان المؤثرات على هذا الجيل الجديد قد ازدادت. والأمر ذاته ينطبق على العلوم الاجتماعية واللسانيات التي تفعل فعلها في النقد. ويشير إليوت إلى ان عددا كبيرا من النقاد، هم في نفس الوقت اساتذة -يتوجهون إلى جمهور اقل من جمهور نقاد القرن التاسع عشر، ربما لان النقد لم يعد يعرف وجهته... على أية حال، فقد كان الشعر افضل موضوع للدراسة لان الشكل فيه على مايبدو يطغى على كل شيء آخر. قد يصح القول أكثر اذا قلنا بأن الشعر هو الذي يقربنا أكثر من «التجربة الجمالية المحضة». عندهايحدد إليوت أشكال النقد التي يرفضها وهي: البحث عن المصادر (التي اتاحتها روايات مثل KUBLA KHAN لكولريدج* وFINEGAN WAKE لجيمس جويس) لانه نقد يخلط بين الشرح والفهم. فالأول يهيىء للثاني، لان أية معلومة من شأنها المساعدة، إنما ينبغي اعتبار القصيدة بمثابة حدث جديد تكمن غايته في ذاته ولايمكن تفسيره بشكل كامل عن طريق «ما حدث مسبقا». كما يبدو إليوت مترددا ازاء بعض أنواع النقد الفني الذي يطلق عليه اسم «عصارة الليمون». الحقيقة، انه مامن شرح

(*) كولريدج (صامويل تايلر): شاعر انجليزي (١٧٧٢- ١٨٣٤) كان من مبشري الرومانتيكية [م].

يمكنه تغطية مجمل المعنى، وهذا ينطبق على وصف مصدر النص مثلما ينطبق على غيره، ومايأخذه إليوت على النقد العلمي هو «انه يقوم بتفكيك الآلة» تاركا لنا مهمة اعادة تركيبها؛ ومع ذلك فهو يعترف بانه لايمكن اهمال أية تقنية في عصرنا هذا، عصر الشكوك. وعند نهاية حياته، اراد من النقد ان يمنح الفهم كما يمنح المتعة -تلك التي قال بها بارت فيما بعد-: ان فهم القصيدة هو الاستمتاع بها لاسباب صحيحة، اما الاستمتاع بها دون فهم مراميها فقد يعادل عدم قراءتنا فيها لأي اسقاط لفكرنا. ولانجاز هذه المهمة، لاينبغي على الناقد ان يكون تقنيا فقط، إنما انسانا كاملا، (وهنا يلتقي مع سبتزر) واخيرا، عليه ان يعرف أيضاً كيف يترك القارىء وحيدا ازاء القصيدة. اذاً، لابد من البقاء على منتصف المسافة **مع العلموية*** SCIENTISME والانطباعية التي كانت تهيمن على الساحة عام ١٩٢٠، وفي عام ١٩٥٦ خلص إليوت إلى القول بأن التهديد كان يأتي من جانب العلموية. ولاستكمال هذه الدراسة، ينبغي اظهار الفن الذي عالج به إليوت ڤيرجيل* VIRGILE أو ميلتون وبايرون أو غوته، ومارلو* MARLOWE أو دانتي، والقصائد الميتافيزيقية الانجليزية (١٩٢١) أو قصائد بودلير (١٩٣٠) أو حتى «موسيقا الشعر» (١٩٤٢)، وهذا الشعر الذي كان مستوحى من محادثات عصره، لم ير فيه إليوت مجرد لحن وانسجام، حيث يشير إلى انه قد ينطوي على التنافر، وان القصيدة

(*) العلموية: مذهبٌ يقرر الاعتراف بالعلم من حيث قدرته على الذهاب إلى المسائل القصوى الدائرة على المعرفة البشرية. [م] عن المنهل.

(*) ڤيرجيل: شاعر لاتيني (٧٠- ١٩ ق.م). (سبقت الاشارة إليه)

(*) مارلو (كريستوفر): شاعر درامي انجليزي (١٥٦٤- ١٥٩٣) مؤلف قصة الدكتور فاوست المأساوية. [م].

تتضمن تنوعات كبيرة من الشدّة: وفي كل الاحوال ينبغي اعتبار القصيدة كلا واحدا. وهكذا ، ظل إليوت أسير قيود الشاعر الناقد.

ويليام امبسون:

عرف الاستاذ والشاعر الانكليزي ويليام اميسون W.EMPSON (ولد عام ١٩٠٦) بفضل كتابه: **سبعة أنماط من الغموض،** نشر لأول مرة ١٩٣٠، ثم نقح واعيد طبعه عام ١٩٤٧، ولم يترجم إلى الفرنسية، وهي دراسة يمكن تقريبها من نظرية جاكوبسون (انظر الفصل الأول من هذا الكتاب) مع انه لم يكن هناك معرفة بينهما. وهي نظرية تقول بأن الشعر يتميز بمبدأ الغموض AMBIGUITE. **وكتاب سبعة أنماط من الغموض،** يساهم، فعلاً، في تحديد مايعنيه الغموض بأكبر قدر من الدقة. «والغامض» هو كل مقطوعة كلامية تثير ردود فعل مختلفة عن بعضها، وينشأ غموض النمط الأول حينما يكون للكلمة أو البنية القواعدية، اثر معنوي على عدة مستويات، حيث تقوم المقارنات على عدة نقاط تشابه، كما تقوم التضادات على عدة نقاط اختلاف، كما ينشأ الغموض عن الآثار الإيقاعية والسخرية الدرامية. اما النمط الثاني فيتعلق بالدلالات -سواء كانت واحدة أو أكثر- التي تنضاف إلى تلك التي ارادها المؤلف، حيث يمكن للكاتب استخدام عدة استعارات في نفس الوقت، والنمط الثالث يتضمن الحالة التي يعبر عنها دالان SIGNIFIANT في نفس الوقت كما هو شأن المجاز ALLEGORIE على سبيل المثال، وفي النمط الرابع تتعاضد الدلالات للتعبير عن حالة المؤلف النفسية، والخامس يكتنفه تشوش كبير، ويظهر حينما يكتشف المؤلف، اثناء الكتابة، مالم يكن ينوي قوله في البداية. اما النمط السادس فيدعى «بالمتناقض» الذي ينبغي على المؤلف ان يجد تفسيرا له. وشعر القرن التاسع عشر يعطي امثلة عديدة حول هذا النمط، في النمط السابع

يعبر تناقض المعنى عن انقسام في داخل المؤلف. اذاً يقوم منهج امبسون، الجديد جدا في عصره، على «تحليل الكلمات» فقط، ويشرك المنطق وعلم المعاني وفلسفة اللغة (التي كانت مهيمنة في انجلترا آنذاك). من ناحية أخرى يساهم هذا المنهج في فهم افضل للشعر الحديث (مع ان امثلته قد اخذت من شكسبير والشعراء الكلاسيكيين)، لانه يؤكد تعقيد وتنافر المعنى بما هو غنى (موارد). وبهذا يمكن تجاوز الصراعات القائمة بين وجهتي النظر العلمية والجمالية. اخيراً نشير إلى ان امبسون هو مؤلف كتابي: **عدة أوجه للقصيدة الرعويه** (١٩٣٥) **وبنية الكلمات المعقدة** (١٩٥١).

بنية اللغة الشعرية بحسب جان كوهين

في عام ١٩٦٦، نشر جان كوهين دراسة، سماها، بشيء من المبالغة: **بنية اللغة الشعرية**، حيث تحدد منذ سطورها الأولى الشعرية على انها «علم موضوعه الشعر»، ويقترح «تحليل أشكال اللغة الشعرية»، اذاً، هذا الكتاب يميز في القصيدة مستويين هما: «المستوى الصوتي PHO-NIQUE» و«المستوى الدلالي». وحينما يستخدم الشعر هذين المستويين أيضاً، فانه يدعى (أي الشعر) بالشعر الصوتي الدلالي أو الكامل. والقصيدة النثرية لاتستخدم سوى الصفات الدلالية؛ ومع ذلك فالمؤلف (أي جان كوهين) يقف عند حدود الشعر الفرنسي ويقترح منهجا يريده علميا لانه «يقوم على ملاحظة الوقائع». فما هي الصفات الموجودة في الشعر والغائبة في النثر. هاهنا يعيد كوهين ادخال الفكرة المركزية لأسلوب النصف الأول من القرن العشرين. «بما ان النثر هو اللغة الشائعة، فيمكننا اخذه كمعيار واعتبار القصيدة بمثابة انزياح ECART بالقياس إليه». ومع هذا، فكوهين يعترف بأن بعض الانزياحات تكون جمالية وبعضها

الآخر لايكون كذلك» لكنه يستند إلى الأسلوبية والاحصاء ليتحقق من افتراضاته ومن هنا استنتاجه القائل بأن «الشعر يصبح شعريا شيئا فشيئا بمقدار مايتقدم في غمار تاريخه».

إذاً فنحن نميّز بين المستوى الصوتي (المصوتية SO-NORITE والقوافي) والمستوى الدلالي (الأشكال FIGURES)، هناك أيضاً امكانية -تبعاً لهيلمسلف- تقسيم هذين المستويين إلى مستويين آخرين: «جوهر المضمون وهو الدلالة، والشكل وهو الأسلوب».

وينقسم المستوى الصوتي إلى مظهر صائت SONORE ومظهر معجمي- قواعدي. ويشير كوهين -كما أشار جينيت- إلى أهمية الأشكال FIGURES بما هي عوامل OPERATEURS دلالية». اذاً فالدراسة تنصب على هذه المستويات المختلفة ابتداء من المستوى الصوتي ونظم الشعر VERSIFICATION. فبيت الشعر يعود دائماً إلى نفسه باعتباره يملك نفس القياس ونفس الاصوات SONS، لكنه يتميز، بشكل خاص، بميزة «التقطيع»، والوقفة البحورية الشعرية METRIQUE، أهم من الوقفة الدلالية. واذا شئنا الالتزام بالبيت VERS (احترامه) ينبغي علينا تحطيم التركيب والمعنى. وهذا التباعد بين الوزن الشعري METRE وبين المعنى يزداد بمقدار مانقترب من الشعر الحديث. ولدراسة الشعر وظيفة سلبية تقف حجر عثرة امام فهم المعنى. لذا يجب ان يكون الالقاء غير معبر، وعلى الصوت الا يكتفي بنقل المعلومة [...] إنما عليه ان ينقل شيئا آخر يختلف تمام الاختلاف، هو الشعر.

ولنفس الاسباب فان الشعر اقل «نحوية» من النثر، وهو أيضاً، تعبير غير عادي عن عالم عادي لأنه يلجأ إلى الأشكال البلاغية كالاستعارة، التي فيها مدلول أول يعمل كدال على مدلول ثان: العبث الشعري ليس، قرارا قبليا. انه

الدرب الذي لايمكن للشاعر الا سلوكه اذا ماأراد ان يُقَوّلَ اللغة ما لاتقوله أبداً بشكل طبيعي». وهكذا يجد المدلول الشعري نفسه وهو يصعد «العالم المفهومي» للنثر، والفرق بين هاتين الصيغتين الكبيرتين للتعبير لايرتبط بالاشياء أو بالموضوع المدروس، إنما هو فرق لغوي أولاً لان الشعر «يتميز بسلبيته NEGATIVITE» على اعتبار ان كل طريقة «أو شكل» من الطرائق التي تكون اللغة الشعرية في خصوصيتها، هي شكل مختلف وفقا للمستويات، في اعتدائه على مدونة CODE اللغة العادية. لقد وجدت اللغة مدونة «عاطفية أو مؤثرة» تستدعي «جوابا انفعاليا» مرورا بالمرحلة السلبية، أو انها (اللغة) ترفض التعبير الفكري للنثر، عن طريق استبدال الدلالة المباشرة DENOTATION بالدلالة الايحائية CONNOTATION. من الواضح، انه مهما بلغت أهمية ووضوح كتاب جان كوهين، فان مفهوم «الانزياح» الذي هو عماد منظومته، سيثير انتقادات حادة منها انتقادات جيرار جينيت في كتابه (أشكال) ٣.

شعرية غريماس

بالتأكيد ان غريماس GREIMAS هو (علامي) قبل كل شيء. ومع ذلك فنحن مضطرون لاعتبار «نظريته في الخطاب الشعري» المنشورة على صدر كتابه **دراسات في العلاميّة الشعرية** (لاروس، ١٩٧٢)، وهو مايشكل صعوبة في التمييز (الحكم) بين المنهجين، حتى ان بعضهم ذهب إلى حد الحديث عن شعرية وبلاغة و(علامية) على حد سواء. بالنسبة لغريماس، يتميز «الموضوع الشعري» «بتلك العلاقة المتبادلة بين مستوى التعبير وبين مستوى المضمون». وعلى هذين المستويين ينتشر خطاب مزدوج (كان كوهين يقول ذلك أيضاً). العلاميّة الشعرية تقيم «تصنيفا من الروابط المتبادلة الممكنة» بين هذين المستوين. والعلامة الشعرية هي علامة «معقدة» تقوم القراءة العلاميّة ببنائها على شكل

موضوع، والدال يمثل فيها المستوى العروضي للخطاب، اما الدال فيمثّل مستواه التركيبي SYNTAXIQUE الا ان هذين المستويين لايلتقيان بالضرورة. اذ يمكن للجملة ان تتجاوز المقطع STROPHE أو تكون اقصر من بيت الشعر. مع ذلك يعود غريماس إلى فرضية التشاكل ISOMORPHISME المتعلقة بالتعبير EXPRESSION وبالمضمون، وهنا لايعود الأمر متعلقاً بمشابهة العبارة مع العبارة في كل مقطوعة من الناحية الصوتية والدلالية للخطاب الشعري إنما البحث عما إذا كان هنالك انتظامات REGULARITE تنتج في الخطابين المتوازيين «الفونيمي» والدلالي على صعيد «البنى العميقة»، فعلى صعيد التعبير يقوم الخطاب الشعري باعطاء قيمة للتكرار الإيقاعي (الرنان) «لان اللغة مصنوعة من ضجة «اصوات» سواء كانت منسجمة ام متنافرة، اما على صعيد المضمون فيتميز الخطاب الشعري «بكثافته» أي «بعدد العلاقات التي يقتضيها بناء الموضوع الشعري».. ففي القصيدة الواحدة يمكننا قراءة عدة مستويات للمعنى، كما نقرأ فيها عدة مسرودات متناضدة (كما هو الحال عند مالارميه) ينبغي ربطها ببعضها بعضا معطين مكانة هامة «للملفوظ المسمى ملفوظية» ولهذه الرتبة الفرعية من الشعر، والتي تعتبر نفسها موضوعا. اخيرا، الموضوع الشعري «له مايبرره» في «الروابط الدالة بين مستويي اللغة». وهو تبرير جزئي وقد لايصير شموليا في «صرخة الاعماق».

اللسانيات والشعرية:

في كتابهما الذي يحمل هذا العنوان (منشورات لاروس، ١٩٧٣)، يقدم دانييل دولا D.DELAS وجاك فيليوليه J.FILLOLET عرضا شاملا مفيدا لمنهجيّة علمية تتعلق بالتحليل الشعري. فقد سعيا إلى تعريف «الواقعة الشعرية» التي تتميز على الصعيد النظري بعملها الغائي

الـذات AUTO TELIQUE (أي الذي يعتبر نفسه غاية بحد ذاتهـا) دون رد (ارجـاع) الدال إلى المدلول أو المدلول إلى الدال؛ «على الصعيد العملي، وعن طريق وضع الرسالة الشعرية في وضع سيميولوجي ضمن عملية الاتصال. تتحدد الخصائص الداخلية للخاصيّة الشعرية POETICITE «بالخصائص الخارجية» الراهنة. وبعد ان يقدم المؤلفان منجزات الابحاث اللسانية، لاسيما ابحاث جاكوبسون، يقترحان منهجين أو طريقتين لوصف الشعر. والمؤلفان يقودانـنا إلى تحليل يستخدم المستويات (التركيبية والدلالية والإيقاعية والعروضية)، على اعتبار ان هناك «زمن ثان» سيقوم بتحديد «السمات الجوهرية» لتشارك هذه المستويات، أي، في نهاية المطاف، نموذج الروابط «التي تقيمها الدلالة الإيحائية مع الدلالة المباشرة». وهو أهم جزء في تلك الدراسة (الكتاب).

نشير أولاً إلى ان العلاقات القائمة بين المدلول والدال، بعد ان ظهرت شفويا وتجسدت في الموسيقا الصوتية ، تظهر في العصر الحديث على الصعيد الكتابي والمرئي والشفوي وان الشعر يكون مرئيا وموسيقيا في نفس الوقت. بعد ذلك نحدد معالم النص فوق الصفحة: بياضات، انقطاعات: هناك تحييز » SPATIALISATION للموضوع الشعري الذي يكون علي شكل رمز لفكرة* IDEOGRAMME (يخطر ببالنا هنا مؤلف سيجالان SEGALEN لايذكره دو,لا في كتابه. لهذا نحيلكم إلى كتاب هنري بوييه H.BOUILLIER **فيكتور سيجالان،** اعادت نشره دار ميركيردو فرانس عام ١٩٨٦): لافرق بين التلقي، المرئي أو الشفوي للقصيدة فالتلقي الشعري يتم عن طريق انتخاب العناصر (المميزة) -PERTI

(*) يقصد بذلك ان الحرف الكتابي يرتبط بفكرة أو بمفهوم.. الخ وكمثال على ذلك، غالباً مايضرب مثل اللغتين الصينية والهيروغليفية بشكليهما القديمين.

NENT للرسالة، والدمج أي «جمع الوحدات المدروسة بشكل منفصل ثم دُمجت مع بعضها بعضا فيما بعد». اخيرا، يملك القارىء «قالبًا MATRICE بنيويا» يدمج مجموع مكونات القصيدة» و«نموذج دمج واختيار للوحات الملائمة أو المميزة في مجموعات تنتمي دائماً إلى رتبة اعلى»، وبفضل هذا النموذج يمكن السيطرة على كتلة المعلومات التي قد تفرق القارى لو تركت وشأنها. والمواضع التي تتقاطع فيها مختلف المستويات هي بلا شك المواضع المفضلة لتنضيد البنى فوق بعضها، ويكمن غنى هذه التحليلات، الفنية بالتأكيد والتي تسعى إلى تمييز اللغة على اللغة METALANGAGE وكذلك اللغة- الموضوع بمعنى الحديث عن الشعر بشكل شعري، يكمن وضعه في موازاة تحليلات تلميذ آخر لجاكوبسون هو الألسني والشعري نيقولا ريڤيه N.RUWET في كتابه: «**اللغة والموسيقا والشعر، سوي، ١٩٧٢**».

شعرية ريفاتير

كنا قد اشرنا إلى ان ريفاتير RIFFATERRE قد هجر الأسلوبية الكلاسيكية (اطروحته التي لم يعاد طبعها حول أسلوب غوبينو GOBINEEAU) أو البنيوية إلى مصطلح (العلامية) في كتابيه: **علامية الشعر** (١٩٧٨، الترجمة الفرنسية صدرت عام ١٩٨٣) **وانتاج النص** (١٩٧٩). الحقيقة، ان الشعرية ترتبط بالنظرية العامة للعلامات، وإلاّ بقيت وضعاً سكونياً، في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر «باظهار ديناميكية توليد المعنى في الشعر».

ان وحدة المعنى الخاص بالشعر هي القصة المعتبرة ككل واحد. والأمثلة التي يسوقها المؤلف في **علامية الشعر** أخذها عن كتاب فرنسيين ينتمون إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، وانطلاقا من مقولة ان «القصيدة تقول لنا شيئا وتعني شيئا آخر» يقترح المؤلف شرح هذا الاختلاف «بالطريقة التي يولد فيها النص معناه». وهو لايعتبر «الا

الوقائع التي في متناول القارىء». ان «الانحراف الدلالي» ينجم عن طريق «الانتقال DEPLACEMGNT» و«الانحراف» DISTORSION والابداع. وعندها يمكننا الشك بالتمثيل الأدبي للواقع أو مايسمى محاكاة. والدلالة (التدليل) SIGNI- FIANCE «هي اللوحة الشكلية والدلالية التي تتضمن كافة مؤشرات الانحراف»؛ «والمعنى» هو المعلومة «على الصعيد المحاكاتي» وكما رأى كل من دولا وفيليوليه، فان القصيدة تنتج عن تحول القالب MATRICE، وهو جملة افتراضية حرفية ذات حدود دنيا قد تتكون أحياناً من كلمة واحدة أو من تورية أوسع تكون مُعقّدة وغير حرفية. ويتمتع القالب MATRICE بتحقيق أولي أو «نموذج» يتجسد فيما بعد «بمتغيرات» متتالية. ويسلك النص طريقا غير مباشر لكي يمر عبر كافة مراحل «المحاكاة»، ومن تمثيل إلى تمثيل لكي يأتي على كافة المتغيرات الممكنة للقالب». بعد ذلك، يقوم ريفاتير بدراسة انتاج العلامة: «تصبح الكلمة أو مجموعة الكلمات شعرية حينما تحيل إلى ملفوظ كلامي موجود مسبقا» ثم «انتاج النص» عن طريق التوسع والتبديل (التحويل) (كما هو في هذا البيت لبودلير: «عندي من الذكريات كما لو كان عمري الف عام» حيث الدلالة الإيحائية التحقيرية للذكرى، وموضوع الموت في الحياة» يغير مجمل القصيدة). بعد ذلك تستعير دراسة ريفاتير من بيرس PEIRCE مفهوم «المؤوِّل»: العلامة تحل محل شيء قياسا إلى الفكرة التي تنتجها أو تغيرها [...] وماتحل محله يسمى **الموضوع** OBJET، وماتوصله يسمى المعنى SENS والفكرة التي تولدها هي **المؤول** INTERPRETANT» (بيرس). في الشعر تطبق العبارة على العلامات التي تقود القارىء في قرائته المقارنة أو البنيويّة». كالعلامات المزدوجة (تسبق عندها القصيدة وتتوجها، كما تحيل، في نفس الوقت، إلى نص آخر) حيث نرى فوق الـELDESIDCHADO، عنوان سوناته SONNET من مجموعة CHIMERS تحيل إلى

IVANHOE* درع احد الفرسان المجهولين (هو في الحقيقة الملك ريتشارد) هذا الشعار.

«ان العنوان «يلعب دور المؤوِّل الذي يخلق دلالة القصيدة». أخيراً، يمكن للمؤول ان يكون «علامة نصيّة»: «قطعة من نص استشهد به في قصيدة بهدف تفسيرها». الفصل الاخير من دراسة «العلاميّة النصية» يدرس مختلف صيغ التلقي التي تتميز بها قراءة الشعر». وفيه تحليل لنوع أدبي هو قصيدة النثر، الدعابة واللامعنى والغموض الذي يميز هذا النوع. وفي كل مرة يتدخل التناص -INTER TEXTUALITE. القصيدة هي دائماً تنويع على باعث MOTIF، وهي «تحويل» لكلمة أو لجملة إلى نص أو تحويل «النص إلى مجموعة اكبر منه»، فينظر إلى شكلها على انه «التفاف أو دارة حول ماتعنيه». فنحس بهذا «الانزياح» وكأنه «لعبة»، اذ يفهم المضمون «كحالة أصلية للقصيدة قبل ان تكون التفافاً، أي قبل التحول». وبحسب ماكان ريفاتير يبدل من نظريات، فان الانزياح ECART، الذي لم يقم بإلغائه، يكون بين النص وبين المعيار التخيلي «المستقرى» أو حتى «المستيهم بشكل ارتجاعي» انطلاقاً من النص، والقصيدة لاتحقق معيارا إنما «بنى أسلوبية». والقارىء ليس حرا في تفسيره، اذ ينبغي عليه العثور على «الأشكال والرموز المكرسة» من خلال تشوش فضاء النص، لكن غموض العلامات يقضي، في نفس الوقت، بأن يقرأ بشكل دائري وهي قراءة دائماً متجددة، وهو مايسميه ريفاتير «بالممارسة الدالة المسماة بالشعر»، قاصداً من هذا مسايرة الدرجة (الموضة). اذا فالناقد لايقوم بدراسة «انتاج النص» عن طريق تتبع أصل العمل على المسودات -من الممكن ان يتحقق مثل هذا الأمر، وهذا ماسيعالجه النقد التكويني في الفصل التالي- لكن استقراءه من النظرية، حيث تختلط

(*) إيفانويه: عنوان رواية لوالتر سكوت (١٨٢٠) [م].

مفاهيم ريفاتير المتغيرة والمتجددة حول العلاميّة وفلسفة اللغة الانجلو ساكسونية. والفهرس الموضوعاتي [لهذا الكتاب] يقدم فكرة تامة عن منظومة المفاهيم الناتجة، وعن غناها وجدتها [بحيث نصل إلى ان] تحليل القصائد ينزع عن التجريد غموضه، فما الذي نريده أكثر أو اقل من ذلك؟

الشعر الشفوي:

ان التطور العجيب الذي تشهده الشعرية، وهذه المراجعة النظرية التي تكفلت بها في عصرنا هذا، قد ساهما في تطوير مجالها، لذا يقترح السيد پول زيمتور P.ZUMTHOR، المختص بأدب القرون الوسطى، في كتابية (**دراسة في الشعرية القروسطية**، ١٩٧٢؛ **واللسان والنص واللغز**، ١٩٧٥) (يقترح **مقدمة إلى الشعر الشفوي** (منشورات سوي، ١٩٨٣). الحقيقة ان عصرنا، بتأثير الانثروبولوجيين والانتولوجيين -ثم بتأثير الدرجة وكلود ليفي شتروس- قد اعاد اكتشاف كنوز الثقافة الشفوية، فالمؤرخون مثل فيليب جوتار PH.JOUTARD (**هذه الاصوات القادمة الينا من الماضي**، هاشيت، ١٩٨٣) قد اعطوا اعمالا تاريخية ومنهجية للتعامل مع البنية الشفوية (انظر بشكل خاص، فصول كتابه المعقودة لتصانيف ومعالجة الوثيقة الشفوية) حيث ينبغي على مؤرخي الأدب[1] الاستفادة منها، ولجأ إليها المختصون في ميان الشعرية، ويحاول **زيمتور** تأسيس مفاهيم واضحة، وهو لم يخترع مفهوم «الأدب الشفوي» لان العلامات تكون فيه أكثر مايمكنها ان تكون كثافة وحتى «الشعر المغنى»، وهو يقدم كشفاً تاريخياً وجغرافياً، ويدرس الأشكال والأنواع والصوت

---

(١) امثلة اخرى حول الانتقال من التاريخ إلى الأدب نجدها عند المختصين بالآداب اليونانية واللاتينية مثل عند جاكلين روميلي وفي **المرثاة الجنسية الرومانية**، لپول ڤاين VEYNE.

والجسد والمفسر والمستمع، والذاكرة وطقوس الفعل. وتصبح نظرية الأدب توليفية. ومع ذلك تظلُّ تشييدية تقترب من حدود الانثروولوجيا، وأحياناً تضطر إلى الابتعاد عن الصرامة المنهجية، لضرورات التحقيق، لكنها تعود نظرية مفتنية بالمصادر، إلى الاصول عن طريق تيار هوائي نقي اصله انجلو ساكسوني لان الانجليز هم الذين تركوا كل النوافذ مفتوحة.

٣- شعرية القراءة:

قلنا في الفصل الذي خصصناه لسوسيولوجيا الأدب بأن نظرية التلقي تنشأ عن السوسيولوجيا والشعرية في نفس الوقت، وهنا نريد معالجة التوجه الثاني في هذه الدراسة، ليس تغيّر النص عن طريق قرائه، لكن، مايستدعي، في النص نفسه، صيغة استقبال ما، ومايتحكم بالشكل الذي يتلقى يدرك من خلاله **فعل القراءة**. (**نظرية التأثير الجمالي** ١٩٧٦، الترجمة الفرنسية، بروكسل، مارداغا، ١٩٨٥) هو كتاب ايزر ISER الاستاذ في جامعة كونستانس مثل جوس JAUSS. كيف يؤثر الفن فينا؟ هذا هو السؤال الاساسي الذي ينقسم إلى اسئلة ثلاثة: «كيف يتم استقبال النصوص؟ وكيف تبدو البنى التي تتحكم لدى القارىء بتكوين النصوص؟ وماهي وظيفة النصوص في سياقها؟. كل نص يحمل رؤية حول العالم، بحيث يختار فيه أو يلغي بعض العناصر ضمن تكوينة جديدة تختلف عن تكوينة الواقع: الاختيار «يلغي الاحالة إلى الواقع»، اما التركيب COMBINAISON فيعكس التحديدات الدلالية للمعجم»، وتتضمن «جمالية التأثير» النص بما هو سيرورة، حيث نميز فيه مراحل، وبما هو جدل (ديالكتيك) بين النص وبين القارىء، ينشأ اثناء القراءة: «العمل OEUVRE هو تشكل النص في وعي القارىء، اذاً لابد من معرفة «مايختلج في اعماق القارىء حينما يحرك النص

الخيالي من خلال قراءته»، أي حينما يساهم في «انتاج قصد النص». لكن من هو القارىء الذي يفترضه النص مسبقا؟ انه قارىء مستتر، مسجل في العمل. وهذا يعني ان النص الأدبي يقدم دوراً معيناً إلى قرائه المحتملين، القارىء يبني مختلف الآفاق التي يقدمها النص فيجمعها، ويصحح تمثله له مع تقدمه في قراءته، واخيرا يشكل واقعاً جديداً، لدى جويس، أو في الرواية الحديثة، يعمل تكوين (انشاء) قوانين الآفق (المنظور)، وربط الجمل مع بعضها بعضا، على اخضاع القارىء إلى ضغط مستمر وإلى مراجعة العلاقات التي اقامها سابقا. في هذا السياق فان مفهومي الافق ووجهة النظر يكونان اساسيين.

من هنا ولادة تفكير [جديد] للقراءة، يستند إلى الفلسفة وعلم النفس واللسانيات ويأخذ امثلته من رواية القرن الثامن عشر والعشرين وهو مثال رائع على ارتباط المعارف ببعضها بعضا، ومن هنا أيضاً ظواهرية «فعل القراءة» التي تعالج عددا كبيرا من المفاهيم (اخذ بعضها عن رومان اينجاردن R.INGARDEN في كتابه DAS L,TERARISHE KUNSTWERK 1960)، وتفكير حول تلقي PERCEPTION وفهم وتمثل النص، يظهر وقعه (وزنه) أحياناً، وكأن الشعرية الفرنسية تمثل جماعة المشاة بالنسبة للدبابات وبخلاف إيزر، نرى امبرتو إيكو E.ECO في LEC-TOR IN FABULA (١٩٧٩، الترجمة الفرنسية ظهرت عند غراسيه عام ١٩٨٥) لايقترح دراسة «التأثير الجمالي» إنما ظاهرة السردية NARRATIVITE المعبر عنها شفويا باعتبارها مشروحة من قبل قارىء متعاون أو مساهم، ولا كيف نقيم صنيعا (عملا) فنيا بل «كيف نفهم النص». فالقارىء يساهم في النص لانه «يأخذ» منه مالا يقوله النص بل مايعد به بشكل ضمني. وبالتالي فهذه علاميّة للقراءة: «كل وصف لبنية النص عليه ان يكون في نفس

الوقت وصفا لحركات القراءة التي يفرضها». والنداء موجه للقارىء في أي مكان عليه ان يفسر ويملأ البياض ويصعد المتناقضات. وفي النهاية يقدم إيكو مثالين على القراءة الأولى قراءة لبداية رواية استهلاكية شائعة والأخرى لقصة قصيرة لأدولف ألياس A.ALLIAS وهما قراءتان تحددان «استراتيجيات القراءة» تلك.

في الختام، ينبغي ذكر كتاب ميشيل شارل: **بلاغة القراءة** (سوي، ١٩٧٧). اذ يبحث هو أيضاً عن هذه الاماكن في النصوص، وتلك العُقَد والمواضع الاستراتيجية حيث تكون القراءة حرة وغير محددة وغير اكيدة: «ان الأمر يتعلق بتقصي الكيفية التي يعرض فيها أو «ينظر» بشكل صريح أو ضمني الى القراءة أو القراءات التي نلجأ إليها أو التي يمكننا القيام بها، وكيف يتركنا احرارا (يجعلنا احرارا) أو كيف يضايقنا. اذاً الموضوع ليس موضوع القارىء، كما هو الأمر عند إيكو، إنما هو موضوع القراءة بما هي علاقة (كما هو االحال عند إيزر)، مضافاً إليها هم ربط الشعري بالبلاغي. إذا كان نقد الكتاب، لسوء الحظ، لم يفلت من موضوع هذا الكتاب، فاننا نذكر ان بروست، في تقديماته لكتب رسكين RUSKIN وبيغي PEGUY في CLIO ولاربو في: **هذه الرذيلة غير المعاقبة، القراءة**، كلهم كانوا قد مهدوا الطريق امام شعرية القراءة، وإلى تعريف القراءة كبناء للكتاب وهو برنامج واسع في بداية الانجاز. وهكذا يتحدث الينا اختصاصيو السرد NARRATOLOGUE عن متلقي السرد NARRATAIRE أو من يتجه المسرود إليه DES-TINATAIRE DU RECIT المتورط في عملية السرد NARRATION ونحن نتبنى كلمات بيغي القديمة ،الجديدة حينما يقول. «القراءة هي فعل مشترك، عملية مشتركة بين القارىء والمقروء، بين الصنيع (العمل) والقارىء، وبين الكتاب والقارىء، وبين المؤلف والقارىء [..] وهكذا فهي

تعاون تام وتشارك حميمي، داخلي وفريد، انها مسؤولية محيرة. انها قدر رائع ومرعب قليلا، إلى حد ان اعمالا عظيمة، وكثيرة من اعمال كبار الكتاب، ورجال عظماء جدا، لايزال، بامكانهم تلقي الانجاز والاتمام والتتويج منا، من قرائتنا، ياصديقي المسكين (كليو، غاليمار، ١٩٣٢، ص ٢٠، ٢١).

مناقشة: خاتمة مؤقتة:

بعد عشرين عاما على الصراع الذي دار حول «النقد الجديد» بين رولان بارت وريمون بيكار R.PICARD (الذي لاتزال اعماله حول راسين حجة للدارسين؛ لكن النوعية الأدبية والجمالية، وصحة التحليلات حول المسرح، **والاعمال المختلفة** التي قدمتها مكتبة البلياد تجعل من كتاب: **حول راسين** كتابا قديما). جرى نقاش آخر، أكثر سرية وودية، لكنه لايقل أهمية، بين جيرار جينيت ومارك فيمارولي M.FUMAROLI (مجلة LEDEBAT، ع٢٩، آذار، ٩٨٤) (منشورات غاليمار)، الأول يذكر في هذا النقاش، بحيوية الشعرية وبمبادئها التي نعرفها جميعا. اما مارك فيمارولي فيستنكر اويدين «تلك العلموية الاستيهامية التي يتسم بها عدد من جماعة الأدب LITTERAIRS ويذكرنا بوجود صيغتين لمعرفة الواقع، هما المعرفة الأدبية والمعرفة العلمية، اذ ينبغي ان تظل «الانسانيات» متميزة عن «المخبريات». ويأسف للخسائر الناجمة عن العلموية الجديدة. اذ ان «الخيالات النظرية الثانوية» قد افقرت مذاق الأدب، ويدعو فيما رولى، الذي ينسب نفسه إلى ڤيكو VICO، متمنيا «ظواهرية تاريخية للانسان البليغ HOMO LOQUENS والواضح، في أكثر مواهبه تواضعاً، فناً للقراءة والحث على قراءة النصوص- الام بفائدة وتذوق». ان التفكير النظري، الذي يقع جينيت ضمن دائرته، قد «يجعل الروابط بين التعليم والبحث العلمي وبين النقد الأدبي غير ظاهرة» ويعطي الآخرين مهمة تحسين الادوات اللازمة مثل انشاء

النصوص، والنثر النقدي والسير الذاتية». وينبغي أن نتمكن من الانتقال من الوضع الراهن إلى التقاليد، ومن «تجذر الاعمال الأدبية في راهن تاريخي» إلى الأشكال والأنواع والأسلوب «التي تنتمي إلى تقاليد شعرية- بلاغية عريقة في القدم». وقد نضيف انه في الحقيقة ليس صحياً ان يتحول العمل المضني الذي يقوم به الباحث إلى المنظرين- وهذا بالتأكيد لاينطبق على جينيت بدليل كتابه: **طروس** PALIMPSESSTES، لكنه قد ينطبق على آخر كهؤلاء السذج، وتلك الأسود البلزاكية التي كانت تعيش من تضحية عائلتهم في انغوليم ANGOULÊME*.

من جانب آخر فان ايڤ بونفوا الشاعر والناقد(١)، باعتباره قد تسلم كرسي الدراسات المقارنة للوظيفة الشعرية في الكوليج دوفرانس، يعيد الاعتبار ليس للمعنى. والمدلول، فحسب، إنما أيضاً إلى المرجع، الذي تحيل إليه التجربة الشعرية. وعلى هذا فالقراءة تصبح لقاء «بين الكلمات بالتأكيد، ولكن بين الأشياء والكائنات والأفق والسماء. والخلاصة هي لقاء مع الأرض برمتها، هذه الأرض التي رُدَّت إلى عطشها. آه، ذلك القارىء لايقرأ، حتى لو كان مالارميه كما يطلب الشعري والسيميولوجي!» وفي مكان آخر يقول: «الشعراء يحملون في نفوسهم فكرة أخرى عما له قيمة أو عما هو قائم، تختلف عن الفكرة التي يمكن

(*) هنا لايقصد الكاتب، الروائي المعروف هونوري دوبلزاك، بل شخصاً آخر يحمل نفس الاسم هو GUEZ DE BALZAC (١٥٩٧- ١٦٥٤) المولود في مدينة انغوليم المشار إليها أعلاه. له عدة مؤلفات. وقد ساهمت عبقريته الخطابية في تكوين النثر الكلاسيكي. [المترجم]

(١) من بين نصوص النقد الأدبي التي كتبها إيف بونفوا نذكر دراسة: **رامبوا بقلمه** منشورات سوي، **وغير المحتمل، الغيمة الحمراء** (ميركيرد وفرانس)

استخلاصها اليوم من: التحقيق الذي يقوم به السيميولوجي».
والخلاصة، فهو يأسف بألا تتضمن الشعرية إلاّ قليلاً من الشعر. كيف نتحدث عن الشعر؟ وإذا تابعنا بونفوا، فإن اهتمامنا «بعمل الكلمات» سيكون أقل من اهتمامنا «بالبحث عن المعنى» و«بفعل المعرفة».

إن المفاتيح الجديدة، ووسائل النقد الجديدة «ستفتح بعض الأبواب إضافة إلى علاقة الذات بالعقل».

* * *

الفصل العاشر
النقد التكويني

منذ بضع سنوات، يشهد نقد التكوين، -كَدُرْجة- انطلاقة جديدة. ان اصحاب المناهج الحديثة في النقد الأدبي بدءاً بالنقد النفسي إلى سوسيولوجيا النقد والشعرية، قد اكتشفوا هذا الميدان الكبير الذي تقدمه المسودات والمخطوطات والنشر المتتالي للدراسة. مع ذلك، فمنذ الرومانتيكية الالمانية، و«فلسفة الانشاء» لادغار يو (**تكوين قصيدة**[1]) القرن التاسع عشر، اثار عدد من الكتاب الانتباه إلى الفائدة التي نجنيها من معرفة الكيفيّة التي يتم بها الابداع والدخول في محترف الفنان. من ناحية أخرى، فان المنشورات العلمية الكبرى مثل تلك التي تنشرها سلسلة «كتاب فرنسا العظام» لدى هاشيت أو شامبيون، واعمال مؤسسي التاريخ الأدبي الحديث مثل غوستاف لانسون ودانييل مورنيه وغوستاف رودلر (يسعى «التكوينيون» المعاصرون إلى عدم الاستشهاد بهم أو إلى نسيانهم)، هذه المنشورات حددت أو اعادت تحديد المبادىء التي يستند إليها، حتى يومنا هذا، كل من شاء، بوعي ام بغير وعي، نشر النصوص الأدبية أو التعليق عليها أو على تحضيرها.

---

(١) الترجمة الفرنسية، عند شارلو، ١٩٤٦.

عودة إلى لانسون

ندين إلى لانسون بطبعتين نقديتين كبيرتين هما: **الرسائل الفلسفية لفولتير** (١٩٠٩) **وتأملات لامارتين** (١٩١٥) رافقهما: **الموجز البيليوغرافي للأدب الفرنسي الحديث** (اربعة اجزاء، ١٩٠٩- ١٩١١، وملحقا له في عام ١٩١٤) كصوت جهوري يكمل القاء مُغنّي الأوبرا. «كتب تيبوديه: ان مهمة الناشر اللانسوني تكمن في جمع كافة المعلومات التاريخية التي تلقي الضوء على العمل، وكما هو الحال هنا فإنَّ الكمال غير ممكن، إذ ينبغي ان نخطىء اما تثاقلاً أو افراطاً أو خفة أو لعيب فينا. ليس من السوء بمكان ان يشير الصحفيون إلى الاخطاء الأولى (وهذه مشكلتهم) -اما الاخطاء الثانية فهي من شأن العلماء (لانها مهنتهم)» («صراع المصادر»، ١٩٢٣ في: **افكار حول النقد**، ١٩٣٩).

بدلا من التعليق على هذين المنشورين (الطبعتين)، سنرجع، بهدف وصف نقد التكوين كما يراه لانسون، إلى مقالة غير معروفة كثيرا هي «مخطوط پول وڤيرجيني» (نشرت في مجلة LEMOIS، ١٩٠٨، واعيد نشرها في: **دراسات في التاريخ الأدبي**، شامبيون، ١٩٣٠). الواقع، ليس المهم هو نقد المصادر، إنما تحليل المسودات والرسوم الأولى والمخطوطات، وفائدة هذه الوثائق تكمن في اننا نفك فيها «كافة رموز جهد الفنان، ونتتبع الابداع خلال ممارسته المحمومة، وفي ابحاثه وتردده وتدبيره البطيء». يبدأ لانسون بوصف المظهر المادي للمخطوطة وحتى نوعية الحبر المستخدم باذلاً في ذلك جهداً يماثل جهد فلوبير. يقول: «أود ان أبيّن بشكل خاص كيف يكون هذا الجهد وكيف مورس أو بذل. اذ يمكننا ان نستخلص من هذا التقصي بعض المؤشرات المتعلقة بعبقرية وذوق الكاتب» وعلى «مزاج ووساوس

الفنان» فأول انبجاس لبيرناردين دوسان بيير* هو انبجاس «مضطرب» «لامصدر له»، انه انبجاس مفخفخ ومشوش ومرتبك». وبالتالي فان الوصف يختلطُ بحكم القيمة: «الصورة التشكيلية لاتأتي دائماً من الضربة الأولى»، «فقد اساءت إليها المقارنات»، «ومثل هذه الرسوم الأولية تكون مشوشة»، وعلى العكس من ذلك، فقد يُقَيِّمُ مقطعٌ منْ المسودة بأنه أفضل من النص النهائي» إذا حذف المؤلف منظراً جميلاً لفرنسا» لحساب «التدين العاطفي» أو: «كانت مسوداتنا هنا أفضل من حيث الالوان». من ناحية أخرى فان نظريات برناردان دوسان بيير الفلسفية، لاتظهر احيانا الا من خلال مراجعات المؤلف. في الجزء الثاني من دراسته، يضع لانسون امام نظر القارىء قطعتين طويلتين نتابع عبرهما، وبدون مشقة، كافة مراحل الابداع. في هذا النقل الشامل لمقطعين، يشير الناقد إلى كافة المتغيرات عن طريق وصف سيرورة القراءة ويمكن ان يتعرض لتقديم ثلاث نسخ (أشكال) متتالية لنفس المقطع، من النص النهائي لعام ١٧٨٨ يتبع هذه المقدمات.هناك نص أخر حكم عليه، من خلال كتابته الأولية، «فكان ناشفا»، ثم أضاف إليه الروائي حوادث مصورة واشارة عاطفية. والتصحيح الاخير يبرز تضاد الجنسين SEXES والطبائع». ويمكننا رؤية اربع كتابات، ذيلها لانسون بحواشيه والحقها «بتوضيح» دقيق جدا، مع بعض الاضافات الجذابة أو العاطفية». في الخاتمة يبحث لانسون عن «اتجاه» وعن «ملكة أساسية أو مهيمنة (وهنا نلاحظ تأثير تين* TAINE)، وعما إذا كانت بعض

(*) بيرناردان دوسان بيير: كاتب فرنسي (١٧٣٧- ١٨١٤) مؤلف رواية بول وفيرجيني ودراسات في الطبيعة ساهمت كتاباته بتطوير حب الطبيعة والاشياء الغريبة [م]

(*) تين (هيبوليت). فيلسوف ومؤرخ وناقد ادبي فرنسي (١٨٢٨- ١٨٩٣). حاول تفسير الاعمال الفنية والوقائع التاريخية على ضوء تأثيرات العرق والوسط والزمن.

خصائص العمل النهائي موجودة منذ البداية (الأصل) أو أضيفت إليه فيما بعد، دون ان يتمكن من اعطاء الجواب لانه يسجل «جهوداً طوعية أو عفوية حية يساعدها التفكير». وبعد جمع الخصائص الرئيسية للاضافات، نلاحظ انها تحرك المظهر المادي والموافق واللباس (البدلة) والمشهد والعنصر الغريب وكذلك العناصر الاخلاقية. حتى لو اخذنا على هذا التحليل خلطه للوصف بأحكام القيمة، وحتى لو شعرنا بأن الناقد يريد ان يستلخص من خلال المسودات السمات الرئيسية- بالنسة إليه- لفن برناردان دوسان بيير كالاخلاق والقرابة، علينا ان نعترف بأن تحليلاته ليست نهائية ساذجة (بمعنى ان النص الأخير قد يكون الأفضل) أو أكثر طبيعية وحداثة مما كنا نعتقد، ونقيم نفس الملاحظة برجوعنا في نفس الجزء، إلى مقالته حول **لوحتي فرنسا** لميشليه (١٨٣٣ و١٨٦١)، حيث يمتدح لانسون الطبعة الأولى.

غوستاف رودلر

اما من قدم عرضا دقيقا لهذا المنهج فهو ردلر RUDLER الذي كان استاذاً لمدة طويلة في جامعة اكسفورد، وتلميذا وفيا للانسون -ويعرف أيضاً بفضل تلك الصفحات الغريبة الشرسة حول **لاهوتي جديد** لبيغي- وهو لم يتناول نقد الأصل أو التكوين فحسب في كتابه **تقنيات النقد والتاريخ الأدبيين** (اكسفورد ٩٢٣، سلاتكين، ١٩٧٩). ويحدد أولاً الموضوع بقوله: «قبل ان يرسل بالعمل الأدبي إلى الطبع، فانه يمر بعدة مراحل بدءاً بالفكرة الأولى وانتهاء بالتنفيذ الختامي. ونقد التكوين يهدف إلى تعرية العمل العقلي الذي يخرج منه الأثر الأدبي والعثور على قوانينه». اما غاية هذه الدراسة فهي تحديد «تطور الآلية العقلية للكتاب» وملاحظة «نشاط الفكر وطرائق ابداعه الحسي». إذاً الموضوع يتجاوز مجرد وصف بنية مجمدة لاتخاذ وجهة نظر ديناميكية».

بعد ذلك يميّز ردلر النقد الخارجي عن النقد الداخلي. الأول يجمع شهادات الكاتب وشهادات أصدقائه ويفتش في المراسلات. فمراسلات فلوبير تقدم عدة تواريخ للكتابة والتصحيح والغايات. وهذا النقد يهتم أيضاً بالمصادر: ونحن نعرف أهمية نقد المصادر في ذلك الوقت: ذلك انه برؤيتنا مايفعله الكاتب بالادوات المستعارة يمكننا تمييز طبيعته ومنحدر عبقريته بشكل أفضل». اما النقد الداخلي فيبدأ بمعرفة المخطوطات «التي تؤمن فكرة النص». الانبثاق الأول و(الرتوش)، اذ أردنا ان نفرز منها المعاني الثابتة» تساعدنا في معرفة الميول والحالات اللاواعية التي يمر بها الفنان. من ناحية أخرى فان المسودات -تكون مفيدة بمقدار ماتكون عديدة ومصححة- تساعد في تأريخ اجزاء ومجمل العمل: فمخطوطات فيكتور هيجو تحمل تواريخا تختلف عن تواريخ القصائد المنشورة (المطبوعة). وقد نشير، مستندين إلى هذا المثال، إلى مجموعة الاختبارات التي مرت بها قصيدة الكحول، بعد ان كانت تنتمي إلى جان بيلران ثم فرانسيس كاركو وحيث كتب ابولنيير، في فهرس المواد، تاريخ كتابة كل قصيدة من هذه القصائد. وفي المقابل، فان التقاطب، الذي يمكن ان نجده في مخطوطات بروست، لايسمح بتأريخ الصفحة كلها. المصادر توضح تطور النص، وهو مافعله ڤيللي VILLEY بطبعته الكبيرة لدراسات مونتيني. وستكون القاعدة الكبرى «تأريخ كافة الوقائع، FAITS والايحاءات ALLUSIONS وطبقات الفكر التي توجد في العمل، ومن هناك استخلاص النتائج». وتأريخ كافة اجزاء العمل يشكل احدى «الوسائل الاساسية» لنقد التكوين. ونشير، على سبيل المثال، إلى الطريقة التي عرض بها فيليب كولب COLB التدرج الزمني لكتابة كل قطعة من دفتر ١٩٠٨ لمارسيل بروست (غاليمار، ١٩٧٦).

بعد المخطوط، نعود إلى الاعمال السابقة على العمل

المدروس «إذا شئنا فهم السيرورة العقلية لكاتب ما، فمن الأفضل معرفتها من خلال مصيرها السابق». الحقيقة، ان كافة فروع النقد تؤازر النقد التكويني، لانه يستخدم «كل مصادر التحليل في توليف دقيق». مع ذلك، يشير رودلر، انه نظرا للصعوبات، هناك «قليل من الدراسات التكوينية التي تستحق فعلا هذا الاسم»: وسنرى بأن الاشياء قد تغيرت في السنوات الاخيرة.

ان المنهج الذي يقترحه الناقد -ربما يكون أكثر الاجزاء التي يمكن الاحتجاج عليها في تحليله- يبدأ باجراء كشف أولي «للمواد التي يتكون منها العمل المعني». وقد نميز المعطيات «الحسية» و«العواطف» و«الافكار». وقد تكون الاحاسيس نفسها منظمة بطبيعتها: فئة الموضوعات، الاصل، النوعيات، الآثار، الأهمية، القيم، فنبحث فيها عن «النمط الذي ينتمي إليه الكاتب» (بصري، سمعي...). ينبغي تصنيف المشاعر تبعا لطبيعتها وموضوعاتها وقوتها ونوعيتها وقيمتها بشكل نرسم معه «الروح الفنية للكاتب (وليس بالضرورة «روحه الشخصية»). واخيرا نصف (نرتب) الافكار وفقا «للقضايا التي تهتم بها»، علمية، فلسفية أو دينية ..الخ، ونقيس علاقتها بالعالم الحقيقي، وفقا لخصائصها (العملية والنظرية أو الصوفية) وصيغتها التعبيرية (رمزية أم أسطورية...) ثم عددها وقيمتها. ويقترح رودلر بالتالي تحديد «الصيغة الكلية للكاتب» عن طريق ربط «مختلف سمات المظهر العاطفي أو الإيديولوجي، في داخل الكشف، كما فعلنا بالنسبة للمظهر الحسي» وذلك بتنضيد ومقارنة هذه «المظاهر» الثلاثة.

كل هذا يظل عملا تحضيريا. دراسة التكوين تبدأ، بعد ذلك، بتحديد الادوات والعناصر الأولية «التي لولاها لما وجد الكتاب». ينبغي أيضاً ان نعثر، تحت هذه المواد أو الأدوات، على مبدأ «مولد» يحيي ويشكل المجموع، اذ «تستحيل دراسة

التوليد» في غياب هذا المبدأ وتلك الادوات. اخيرا، وهو الجزء الاطول، نبحث عن «طرائق التكوين»: قيود خارجيه، (النوع والشكل والطول المختار) وعن «منطق داخلي». وتحلل الطرائق الرئيسية للتطور وفقاً للقياس (مشابهة أو تغاير) ويفضل المقارنة والاستعارة والرمز والأسطورة. عندئذ تصنف طرائق التشكيل تبعاً لأهميتها وتواترها «ونحدد علاقاتها». تبقى دراسة «طرائق الكتابة» التي تنظم، في العمل الفني، جملة طرائق التلقي والاكتشاف والتشكيل «ورتبة أو ترتيب الخلق التدرجي الزمني أو «منطق الادوات» و«ترتيبها النهائي» يقودنا إلى تحديد فن الكاتب: «إذا كان ثابت الاتجاه أم انه يذهب في اتجاهات مختلفة تظل دائماً هي نفسها، والمتغيرة تبعاً للمرحلة لدى نفس الكاتب، وهذه كلها عادات وضرورات للعقل، أي قوانين ندركها. اخيرا، يستشهد رودلر بدراسات تكوينية جيدة منها دراسة لانسون عن فولتير **والرسائل الفلسفية**، ودراسة ماسي MASSIS عن زولا: كيف كان اميل زولا يكتب **رواياته**، منشورات شاربانتييه، ١٩٠٦).

سيرة العمل الأدبي

هذا هو العنوان الذي اعطاه بيير اوديا P.AUDIAT لاطروحته (التي نشرتها دار شامبيون، ١٩٢٤) وفيها يقترح «بسط العمل بعد ان يكون مطويا» وذلك «بتحريك» الفعل ACTE الذي خلق العمل بواسطته»، واعادة تكوين واحياء الحياة العقلية لكاتب ما في فترة معينة»، عندها قد يتحول الناقد إلى كاتب، ولن يظل هناك تعارض بين هاتين المقولتين لدى جماعة الأدب، لكن دراسة تكوين العمل تعني اعتبار «الزمن الذي صنع فيه العمل»، وبعد ادخال مفهوم الزمن في النقد، نعالج العمل بتمييز مختلف مراحل تشكله «كما عالج سانت- بوف الكاتب ككائن حي لايظل دوما مشابها لنفسه، ونفترض ان العثور على ترتيب التدرج الزمني الذي برزت فيه الافكار والابداعات، يوضح العمل

الأدبي بشكل لامثيل له. فقد فهمنا فكر مونتيني بشكل أفضل، حينما احيينا (جددنا) تطور فكره. لكن، عوضا عن الانطلاق من الجزء (التفاصيل) (كما كان يطالب رودلر)، سنتجه إلى «النية في العمل، ومن العمل إلى الفصول، ومن الفصول إلى الجمل ومن الجمل إلى الكلمات»، سنبحث أولاً عن «الفكرة المولدة».

في بداية الكتاب، بحسب اوديا، هناك اكتشاف ومفهوم وصورة أو انفعال، هو «الفكرة المولدة». ويتم البحث عنها في الوثائق التي هي حواشي العمل والرسائل والكتابات المتتالية، ولتسهيل التحليل ندرس، اختراع الأسلوب بشكل منفصل عن الفكرة، مع انهما يسيران بخط متواز أو مع بعضهما. وينبغي ان نحذر من التقديمات والتصريحات الأخرى التي يدلي بها الكاتب والتي «تذكر» أو «تفسر». في المقابل هناك بعض القاعدات التي من شأنها مساعدتنا إذا كان ظهور الفكرة مغلفا بالانفعال، فان اللغة تساعدنا على الكشف عنها، كما يمكن للفكرة ان تظهر على شكل جملة- نمطية[1] «تعبر عن شمولية الكتاب»، على أية حال، كل اكتشاف جديد يحد من حرية المؤلف، لكن «الاكتشاف أو الاختراع الثانوي يمكن ان يفسد أو حتى يغير الاختراعات السابقة». ان ملاحظات العمل توضح تقدم الفكرة بينما تقوم الكتابات المختلفة بتطوير المضمون، وكل شيء يتعاضد لكي يصل إلى هذه الفكرة النظرية: «الفكرة المولدة تظهر فجأة

---

(١) تعبير استخدمه بروست ايضا في روايته **السجينة، البحث عن الزمن المفقود** ج٣، ص١٣٧٦. وقد يكون المصدر المشترك ذلك التحقيق الذي اجراه كل من بينيه وباسي، **السنة السيكولوجية**، ج١، ١٨٩٤، ص٨٦ و٩٧ حيث نجد تصريحا لالفونس دوديه، الذي يعتبر ان اصل روايته: **فرومون الشاب وريسلر البكر** قد يعود الى الجملة التالية: **«سعادة المحل التجاري»**.

على شكل زوجين يدخل فيهما تمثيل أو أكثر، وانفعال يكون سابقا أو لاحقاً للتمثيل». ويمكن للرسوم الأولية والرموز والتعقيدات (المجموعات) ان توجد قبل الفكرة، كما هو حال فلوبير الذي عذبه إيقاع معين للجمل»: ونشير إلى ان اوديا من اوائل النقاد الأدبيين، مثل جاك ريفيير وتيبوديه[1]، الذين اهتموا بالتحليل النفسي.

في مرحلة ثانية، اقترح اوديا تتبع «اعادة تكوين مخطط» العمل الوصفي أو التفسيري، وعلى هذا التفسير، إذا امكن، ان يكون «جدليا». فإذا توزع «العمل الأدبي وفق مخطط، فعلى الناقد ان يبحث عن التعديلات التي ادخلها هذا المخطط على الفكرة الرئيسية». من الممكن تصنيف المخططات المرسومة من قبل الكتاب على النحو التالي: مخطط «ثابت» (دوليل)، مخطط «واعي» (زولا: حيث تتضمن الوثائق التحضيرية للاعمال، بداية من سبعة وخمسين وريقة، ومجموعة أولى من الوثائق، ومخطط مفصل من اثني عشر فصلا، ومجموعة ثانية من الوثائق، ومخطط ثان يتضمن اثني عشر فصلا، كل هذا سبق الكتابة النهائية). هناك نوع ثالث من المخططات هو المخطط- الاجمالي (بودلير) حيث يكون العمل في بدايته، والمخطط «ذو المظاهر المتعددة» أي ذلك الذي ترى فيه الفكرة «من عدة زوايا» ويتضمن عدة مشاريع، فنجده عند ڤيني VIGNY وهذه هي الفئة الرابعة. اما الفئة الخامسة المسماة «بالمخطط الملحوظ» فيتعلق «بالنظرة التي يلقيها الكاتب على عمله وهو في طور الانتظام» (لامارتين، كما يشير بروست أيضا إلى عدة مخططات ملحوظة في دفاتر مسوداته) في مرحلة معينة. على أية حال لاينبغي على النقد التكويني ان يخترع المخطط الذي لم يولد بعد، بل يقوم بوصفه إذا وضعه المؤلف بنفسه.

---

(١) التحليل النفسي والنقد: نيسان، ١٩٢١ في: افكار حول النقد.

المرحلة الثالثة من مراحل العمل هي مرحلة تحليل «خلق الأسلوب». وهنا يتطرق اوديا إلى قضية سيعود إليها النقد التكويني المعاصر بشكل غزير، ألا وهي قضية دراسة المخطوطات MANUSRITS. المسائل الاساسية تنصب على خط اليد والتاريخ وعلى ترتيب كتابتهما، فيدرس الشكل الخطي GRAPHISME والتصحيحات والمتغيرات. فالكتابة تعلمنا بواسطة «طبوغرافيا» المخطوط عن النظام أو الفوضى وترتيب السطور والكلمات «المرمية كحجر الانتظار»، والافكار والانتقادات الهامشية [الموجودة على الهامش] أو الحواشي (ستاندال، پروست)، سرعة الكتابة، كلها تعلمنا عن طريقة نشاط الكاتب. اما التصحيحات والمتغيرات تكشف عن السرعة التي كان يتقدم بها فكره. مع ذلك ينبغي ألا نعتقد بأنها تظهر دائماً، وذلك لاسباب جمالية «وعلى تأويلنا لها ان يكون مراقبا، ومصححاً إذا اقتضى الأمر، باللجوء إلى الوثائق الاضافية، فهذا شاتوبريان يحذف جملة رائعة من كتابه **عبقرية المسيحية** (١٨٠٩) لأنه سبق واستخدمها في ATALA (١٨٠١) بعد ان تركها تظهر في **دراسة حول الثورات**.

كما لاينبغي ان نبالغ في تقدير أهمية التصحيحات والتغيرات معتبرين انها تنطوي على كافة اسرار الأسلوب: «ليس هناك أي سبب للاهتمام الزائد بالاكتشافات الصعبة على حساب الاكتشافات السهلة»، وهنا تتوقف محاججة أوديا دون نتيجة: ويبدو انه اهتم بدراسة التصحيحات أكثر من اهتمام لانسون وورودلر بها. انطلاقا من هذا التاريخ تتابعت دراسات التكوين، وقد لايكون من غير المفيد ان نقدم في بحثنا النظري هذا قائمة بتلك الدراسات: قائمة جوائز. مع ذلك لن ننسى اعمال روبير ريكات R.RICATTTE(١)

(**تكوين البنت إلزا**، ١٩٦٠)، وماري جان دوري M.J.DURY (**فلوبير ومشاريعه غير المنشورة**، ١٩٥٠) وكلودين غوتوميرش MERSCH (**تكوين مدام بوفاري**، ١٩٦٦) وجورنيه وروبير (**مخطوط التأملات**، ٩٥٦). وكتاب جان بوميه POMMIER الذي قدم نسخة جديدة لمدام بوفاري، ١٩٤٩. احد الكتب المثيرة هو كتاب جاك شيرر عن «كتاب» مالارميه (١٩٥٧) وهو مخطوط من مائتين ووريقتين ذات ابعاد مختلفة غير معدة للنشر، التي تظهر ضرورة تعليقه لفهم المسودات. من جانب آخر نحن نعرف المشاكل، التي يكاد يكون حلها مستحيلا، وهي مشاكل روايات ستاندال غير المكتملة مثل: روايته **لوسيان لوفنت**[2]. اخيرا نعلم ان ظهور جان سانتوي (١٩٥٢ **وضد سانت بوف** لبروست (١٩٥٤) قد ساهمت في إيقاظ الدراسات والجدالات المتعلقة بتكوين عمل ما.

حالة خاصة: تكوين قصيدة: لاپارك[3] الشابة

لقد نسينا قليلاً أهمية نشر اوكتاف نادال لمخطوط مكتوب بخط اليد، يبين الحالات المتتابعة لهذه القصيدة ومسوداتها (نادي أفضل كتاب، ١٩٥٧)، مع ان الأمر يتعلق، بفنان عاكف عن الاهتمام بتكوين الاعمال، وبعمل الفكر، وناقد كان يحس، بحسب اعترافه- انه كان غريبا على هذا النوع من الفضول، ونظرا لامتلاكه مسودات **لابارك الشابة** أحسَّ نذال بأنه مدعو إلى «الكشف عن اسرار وآليات الابداع الأدبي» لكنه يشير في البداية إلى هذا

---

(١) من ناحية اخرى، هو ناشر يوميات الاخوين غونكور واعمال جيونو الكاملة.

(٢) منشورات آن- ماري مينينفر. المطبعة الوطنية، وقد شرعت آن مواتي كذلك، بدراسة مسودات مالرو. (الناشر: مينار).

(٣) لاپارك: إلهة الجحيم في الاساطير القديمة.

التحفظ «كنت أؤكد لنفسي انه لا المسودات ولا المخطوطات الاجمالية قادرة على الكشف عن العمل، فبداياته ليست في غمراته ولافي تقلباته إنما هي في اللحظة الوحيدة التي يوجد فيها كعمل [...] الحقيقة، يمكن القول بأن كافة عناصر **لابارك** الشابة، موجودة تقريبا في مسوداتها المتعددة وفي بداياتها التي يبدو بعضها قريباً جداً من القصيدة المكتملة، لكن ينقصها، مع ذلك مايوجد بالضبط في: **لابارك الشابة** التي وصلت إلى نهايتها ولاتوجد إلا هناك: هذا الكل الذي لايمكن تقليصه هو وحدة وجمال ووجه يمكن التعرف إليه اخيرا». ومثلما قام ريمون بيكار R.PICARD بدراسة **مهنة جان راسين** (١٩٥٦، ط، جديدة ١٩٦١) ليبين بأن الحياة لاتقدم شيئا عن العمل، قام نادال بدراسة التكوين ليبرهن بأنه لايكشف إلا عن اجهاضات.

ومع هذا فالمنهج جدير بالتتبع. يبدأ الناقد بوصف المخطوط (ثمانمائة صفحة) ليؤرخ مراحله المختلفة، واضطر إلى سلوك طريق يفاير طريق الشاعر. صفحة يعود تاريخها إلى دفتر عام ١٩١٧ تشير إلى ان التكوين قد جرى من عام ١٩١٢ إلى عام ١٩١٧، ويشهد على ان ڤاليري كان يشتغل بمختلف أجزاءها في نفس الوقت وانه يرجع (يستند) إلى كل من: ڤيرجيل وراسين وشينييه* وبودلير وأوريبيد* وبتيرارك ومالارميه ورامبو وهيغو وڤاغنر ولوك LUCK، وقد ظهر فن جديد من فنون الاختراع والكتابة «انطلاقا من اللغة نفسها»، «مضارب حقيقية من الكلمات». وبعد ان

(*) شينييه (أندريه دو). شاعر فرنسي (١٧٦٢- ١٧٩٤). انخرط في الحركة الثورية ثم احتج على الافراط بالرعب ومات مشنوقا. كان معجبا ومتحمسا للشعر اليوناني وللفلسفة الحديثة فحاول المزاوجة بينهما في اعماله. [م]

(*) أوريبيد. شاعر تراجيدي يوناني (٤٨٠- ٤٠٦ ق.م).

ينشر ڤاليري هذه الكلمات المتنوعة فوق الصفحة، يقوم بسبر كافة التكافؤات الصوتية (تجانس، ترخيم، قافية) والدلالية (الترادفات، الاشتقاقات والتصريف) ويمكن للقارىء تتبع «تطور ترتيب اللغة»، كما كان يقول ڤاليري، على هذه المضارب (الصفائح)، «أول حالة من حالات الممارسة الشعرية»: كلمات، مجموعات كلمات، ترسيمات أولية واسعة، ونماذج جملية، اشعار وموضوعات (الافعى، النوم) لدرجة انه، على المسودات، «يمكننا فهم الكيفية التي يأتي العقل من خلالها إلى الكلمات» والعكس صحيح، وانطلاقا من هذه الصفائح يقوم ڤاليري بتشكيل مقطعات يتغير مكانها عبر الحالات السبع للقصيدة. وهذه المقطعات هي تنوعات «للباعث الاساسي»، ويعطيها ڤاليري عام ١٩١٦ عناوين مثل: «دمع، افعى- افعى- شمس- ظل- دوار- نظرة- فجر- س- جزر- ضحايا- نعاس أو نوم- سرير- رؤيا SONGE. بعد هذا، يرسم نادال لائحة تضم «حالات» القصيدة، مبتدئا «بالحالة الأولى المستمرة» (٢٣٢ بيتا). ثم تأتي بعد ذلك حالتان أوليتان مكتوبتان على الآلة الكاتبة (٢٢٤ و١٧٠ بيتا)، الحالة الرابعة مخطوطة (كالسادسة) تضم ٣٣٧ بيتا، ويظهر فيها التأليف ذو الشطرين ENDIPTYQUE لكن النهاية كانت تختلف عن الحالية: اذ كانت تنتهي بالانتحار، غيرها ڤاليري ليجعلها تعبر عن القبول أو الرضى عن الحياة» واضعا اغراء الموت في نهاية الجزء الأول. الحالة الخامسة وهي مضروبة على الآلة الكاتبة (٤٢٠ بيتا) فهي غير مكتمة لكنها متتابعة وتبين هندسة واضحة شاملة في خمس مقطوعات، والحالة السادسة مخطوطة (٤٨٠ بيتا) هي قريبة من نسخة الطباعة (لكن فيها عدة متغيرات وأبياتها ناقصة). والحالة السابعة مكتوبة بخط اليد عمل الناشر غاليمار على ان تضرب على الآلة الكاتبة ساعدت في الطباعة (٥٠٤ بيتا، والطبعة النهائية تضمنت ٥١٢ بيتا).

بعد ان وصف الحالات، قام نادال بتأريخ عناوين القصيدة: «هيلين»، «دمع»، «پندور»، «ألفا القيثارة» «المرثاة الداخلية»، «رسم أولي»، بارك الوحيدة»، «قطعة شعر»، «الشفق»، «جزيرة»، وذلك بشرح اصلها والصعوبات التي سعت إلى حلها. وقد عثر على العنوان النهائي عام ١٩١٦: فالصفة: **شابة**، كما يقول نادال، تغيّرت تماما، حتى اسم آلهات الجحيم، غازلات الموت. انه يجعل من الموت «السن السحري» الذي لايقضم الميت بل الحي، والغياب أو العدم القابعين أبداً في قلب الكائن». بعدها يعرض الناقد تكوين «الباعث الاساسي» **للبارك الشابة**، التي ظهرت منذ عام ١٩١٢. ويرتبط بالباعث موضوعات أخرى. وهكذا، فهو يدرس ولادة وتطور موضوع «الربيع». ويتبع التنامي المستقل وصلات النص النهائي. اخيرا، يقوم نادال بدراسة «الخطوط اليدوية»، واختيار ڤاليري للحروف الطباعية وللبياضات: «وهكذا ينتصر المهندس على الملحن» ويقيم تواريخ الكتابة؛ ويمكن للقارىء الحكم عليها وهو عارف، لكن العادة كانت تقضي باعطاء الأولوية لدراسات التكوين الا إذا اعتبرنا ان الأمر يتعلق «بملاحظة على النص». وهكذا، فان هذا التحليل التكويني الرائع، المكتوب بشكل عظيم، مع انه ينتقد نفسه بنفسه إلا انه يجعلنا نعيش مرة احرى طوية عمل ڤاليري، والاطر التي حددها الناقد هي مشتقة من أطر الفنان. لكنهما قادران على تقديم الفائدة حينما تتجاور المشاكل عند شخص آخر. أخيراً، لايمكن ان نشك بأن خياري الفنان الأخيرين من بين كل الخيارات المكنة التي جمعها أولاً تلقي الضوء على المتعة الموسيقية كما تضيء العمق الدلالي للنص النهائي: ولكي نفهمه، يكفي ان نقارن طبعة نادال بتعليق آلان ALAIN حول: **لابارك الشابة**.

ماقبل النص

في عام ١٩٧٢، قام جان بيللمان- نويل بنشر كتابه: **النص وماقبل النص** (لاروس)، الذي يُعتَبَرُ مقدمة نظرية إلى مسودات ميلوز* MIGOSZ ومذاك راحت كلمة «ماقبل النص» تتعاظم. في عدد هام من مجلة **أدب** LITTERATURE (ك١ ١٩٧٧)، حمل عنوان «تكوين النص» وقد عاد هذا الناقد إليها في مقالة [لكي] «يعيد انتاج المخطوط، ويقدم المسودات ويقيم ماقبل النص». والمخطوط بما هو موضوع عبادة أو موضوع أثري «لايمكن إلا أن ينتج من جديد». بالمقابل، فان المسودات غير مكتملة لكنها تقدم رؤية حول «نوايا الكاتب» وتوضح التطور نحو عمل «أفضل»: ومن هنا ضرورة تعليق الناقد- الناشر لجمهور المختصين. ماقبل النص «لايوجد في أي مكان خارج الخطاب النقدي الذي ينتجه باقتطاعه من المسودات»: بالاضافة إلى الناقد- وبشكل اقل المؤلف. وهذا يستتبع تعريفين: «المسودات هي مجموع الوثائق التي افادت في كتابة عمل ثم نقلها وعرضها مؤرخ الأدب بغرض اعادة تشكيل ماقبل تاريخ هذا الانجاز سواء من وجهة نظر شكلية ام من حيث المضامين»-. ماقبل النص هو اعادة تكوين ماسبق النص من قبل الناقد باللجوء إلى منهج خاص ليكون موضوع قراءة مستمرة مع المعطى النهائي». نقوم باستخراج التحديدات التي تتضمنها المسودات، والتي تسمح «بتمثيل الكاتب أثناء قيامه بالعمل»: إن التطبيق تطبيق المنهجي، ركام، السرعة، النسخ، ملاحظات المؤلف

(*) ميلوز (اوسكار فلاديسلاس): كاتب فرنسي من اصل ليتواني (١٨٧٧- ١٩٣٩). كتب مرثيات ومسرحيات ومجموعة من الحكايات الليتوانية.

حول الصفحات التي كتبها بنفسه. ودراسة الطرائق التي تظهر على المسودات تنتمي بشكل اساسي إلى الشعرية، لان المسألة الاساسية تكون حينئذ «كيف تم صنع هذا العمل»؟

التكوينية والشعرية:

وهذا هو المجال المزدوج ومنهج ريموند دوبراي- جينيت (انظر مجلة أدب، ع ك١ ١٩٧٧؛ **دراسة في النقد التكويني**، فلاماريون، ١٩٧٩؛ **فلوبير أثناء العمل**، فلاماريون، ١٩٨٠، حيث تظهر بعض مساهماتها). والتكوينية ليست سوى ملحقاً للشعرية أي لمجمل النقد أو هل هناك «شعرية خاصة بالمخطوطات» وشعرية خاصة بالكتابة في مقابل شعرية النص»؟

لدى قراءة المسودات، نذكر مفاهيم: النهاية FINITUDE («الحالة الاخيرة المقرة»). «والانجاز» FINITION («النص في مرحلة الاستكمال») و«استكمال الغاية» FINALITE (بمعنى ان النص قد حقق المشروع الذي كتب لاجله)؛ ينبغي ان نفهم التكوينية «كتقدم» إنما «كاختلاف»: وهذا يعني التخلص أولا من تأليه FETICHISME النص النهائي». والقراءة التكوينية تعيد ادخال مفهوم الاعتباطية، والصفة ومعرفة الأشكال التي شكلت النصوص السريالية فكرتها. ان التحقيقات التي اجريت مع كتاب احياء قدمت لنا، من جانب آخر، سلسلة من المعلومات المتعلقة بالإبداع الأدبي (انظر جان- لوي درامبور J.L.DERAMBURE: **كيف يعمل الكتاب؟** فلاماريون، ١٩٧٨، ريمون بيللور R.BELLOUR: **كتاب الآخرين**، اتحاد **الكتاب العام**، ١٩٧٨ التي تستكمل ماكتبه القدماء مثل: **ساعة مع** لفريد يريك لوفيڤر). وعلى غرار ريمون روسل R.ROUSSEL شرح لنا بعض المؤلفين كيف قاموا بكتابة كتبهم (أراغون في: **لم أتعلم الكتابة ولا الاستهلالات**، وبونج PONGE في **مصنع المرج**،

سكيرا) لكن كيف نقرأ؟ بما انه «من قراءة الكلمة وحتى تصنيف الملفات، يكون اهتمامنا انتخابيا [..] لايكفي ان نقرأ، بل ينبغي أن نعرف مانريد قراءته». بعض المخطوطات يصعب نقلها بشكل كامل ودقيق، كمسودات فلوبير على سبيل المثال، إذاً لابد من الاختيار. ندرس موضوعا بتأريخه عن طريق الآثار المكتوبة أكثر من الاستناد إلى عناصر السيرة: المسودات توضح البيئة النفسية والاجتماعية والثقافية وليس العكس. وسنرى ان الوثائق قد اعيدت كتابتها على المسودات: فلوبير أو بروست كانوا ينسخون صفحات من كتب وثائقية. أما التكويني فيدرس «ظواهر التغيير أو الانتقال».

حينما نصل إلى التطور الداخلي للمخطوط نلاحظ وجود عدة بنى مختلفة، عند فلوبير (كما هو عند بروست) هناك نمطان متنافسان من التطور: النمط الاستبدالي PARAIGMATIQUE والنمط التعاقبي SYNTAGMATIQUE وذلك من خلال الموضوعات والمسرودات، عندئذ تأتي مرحلة التحليل النقدي، فنقوم بقراءات «متسامية» أو «داخلية» IMMANENTE. في الحالة الأولى «ان مايتيح القيام بدراسة تكوينية بالنسبة لدراسة النص النهائي، هو توضيح عدد كبير متنوع الاتجاهات والإمكانيات وانفتاح بنيوي اكبر يمكن ان يصل إلى حد الغموض والتردد والشك»، ليس فقط عدة طبقات COUCHES بل أيضاً عدة «أنماط» من النصوص: ينبغي اللجوء إلى تحليل الأنواع. اما من جهة المعنى، فان قراءة المسودات تسمح «بالنفي أو بالاكتشاف أو بالتأكيد»، والدليل على ذلك هيروديياس لفلوبير. القراءة الداخلية هي أكثر دقة، كما تشير إلى ذلك قضية الموضوعات THEMES. وتعلمنا المسودات ان موضوعا ما يمكن ان يختفي قبل الكتابة النهائية. بعيداً عن ان تكون الموضوعاتية متعايشة مع وجود الكاتب منذ بداية حتى نهاية الكتابة

والحياة، هل ينبغي إذاً تأريخ الموضوعات من خلال المسودات؟ وان نجدها في الانبثاقة الأولى أو في التصحيحات أو في النص النهائي؟ وهل هناك «موضوعاتية أولى استيهامية» «وموضوعاتية ثانوية، بنيوية؟» على التكوينية ان تعرض الاثنتين وكذلك المسار والبنية. بالنسبة للرواية، يمكن للموضوع ان يتحكم بالتطور «لكن نصف تطور البنى السردية يقوم على تفكير حول الانشاء العام ونصفها الآخر على التلاقي وعلى اختراع تفصيل يكون أحياناً تقريبياً أسلوبياً». وبما ان العالم الصغير يؤثر على العالم الكبير، ينبغي إذاً «التنازل عن فكرة الاضطرار». فالروايات البورجوازية تنتفخ (تنحل): «ان فكرة التطور بطريق القفزات النوعية هي اصح من الفكرة التي تشير إلى التطورات أو القفزات الكمية». عند فلوبير، تستدعي «المتغيرات تغيرا يصيب مجمل اقتصاد النص». فيصعب علينا، بالتالي، تقديم «تاريخ مستمر للنص»: ولايمكن توضيح التغيرات (التحولات) إلا بطريق الجمع البنيوي».

وتختتم، ريموند دوبراي- جينيت تحليلها للعلاقات القائمة بين التكوينية والشعرية، بالإشارة إلى أن الأولى لا تحطم الثانية لكنها «غالبا ماتلغم الثقة التي قد يمنحها النص النهائي أكثر من تأكيدها له. إنها تجعلنا حساسين إزاء التغيرات [...] ومنظومات التغيرات». ويمكن لشعرية المسودات ان تجعل التغيرات منتظمة وتبين الانتقال من الاعتباطية إلى البنية، معتبرة الاختلافات (الفروق) القائمة بين الكتاب، وبين الأعمال المختلفة لنفس الكاتب.

تصنيف الشطب

بما أنه من الضروري مقابلة تجارب عدة كتاب مع بعضها بعضاً، وبالتالي مقابلة عدة قراء وناشري مخطوطات، يستحسن جمع ملاحظات بعض المختصين. جاك

بوتيه J.PETIT ناشر أعمال باربي دورڤييه، وجوليان غرين وفرانسوا مورياك في مكتبة لابلياد، اقترح («الكارثة الكبرى للتصحيحات» كما كتب حول مخطوطات غرين ومورياك، في مجلة: أدب ك١ ١٩٧٧) نظرية للشطب تستند إلى تجربة الكتاب، وإلى أهمية ملاحظة جوليان غرين: «إن أقل القراء انتباهاً قد يكون أحسَّ قبل قراءة أية رواية، برواية كان يمكن أن تكون وأن عناصرها المتفرقة توجد في النص الذي تحت بصره». هذه الرواية المفترضة والمخلخلة تنتج عن «الحذف والتشطيب»، اللذين ينبغي تصنيفهما حسب الطول والتاريخ (المباشر أو اللاحق)، وهل يخفيان «قطعة منجزة» أو غير منجزة، أو فقرة أو جملة؟ بعدها يكون هناك تجانس في التشطيبات، والتشطيبات الهامة الوحيدة تظهر، إلى حد ما، في نفس الوقت، حالة جديدة للنص وللحبكة. فعلى سبيل المثال، في **مصائر** لمورياك حذفت التفاصيل الجغرافية والتاريخية لحساب الإيحاءات الأسطورية لفيدر PHEDRE. إذا بحثنا عن سب الشطب أو التشطيب فقد تعود إلى اللاوعي (غرين) أو إلى مجرد أسباب فنية فرضها ذوق العصر. فإذا أعطت الانبثاقية الأولى انطباعيا بحرية أكثر، فذلك لأن الكاتب «يعرف كيف يجري التشطيبات اللازمة» في **عقدة الثعبان**، قام موريك بحذف كافة الاستطرادات، ومن هنا يتأتى «الإيقاع اللاهث»؛ حيث تختفي الجملة المفسرة لعنوان الرواية «ويبقى التشطيب بمثابة مخطط- خلفي (أولي) لايتخلص النص منه بشكل نهائي». بعض المشاهد كتبت لكي تشطب «فهي اساسية ومستحيلة في نفس الوقت». حتى انه هناك «تشطيبات سابقة على النص، ونعني بها التشطيبات العقلية» أو الفكرية التي تحتفظ احدى جمل المسودات بأثرها (لقد أسر جوليان غراك، وهذا مالم يتحدث عنه بوتيه، بأن **رمال الساحل**، بأكملها قد كتبت ليكون هناك

معركة نهائية، لكنها اختفت من النص فيما بعد، وربما لم تكتب أصلاً). وهكذا، فان «التشطيب الذي يكون فُضْلَة حينما ندرس البُنى النَصّية (في EPAVES) أو عمل الكتابة (في **عقدة الثعبان**) تتحكم هنا في القراءة، ولأنها تكشف عن اشياء فقد تدخلت مبكراً في الكتابة». يمكننا كذلك، كما هو الحال عند بلزاك، أن نتساءل عن بدايات غرين المهجَورة، التي يسميها «بالخرائب»، ونجد مثلها عند موروياك أيضاً: يبقى غرين مشلولاً إزاء هوس لايستطيع تجاوزه في مخطوطاته الأولى «بهدف البحث فيه عن منطلق لرواية أخرى». وهنا يكمن غنى التشطيب، في تعدد دلالاته وحركيته. من الهام إذاً أن نعرفها ونقرأها بشفافية أو بالأحرى، تحت شفافية بعض النصوص، والعثور على غموض المصدر، تحت تعقد أعمال أخرى، وأن نقرأ فيها الأصل القاسي والصافي، الذي أخفاه عمل الأسلوب. لقد بين بيير - جورج كاستكس أن ڤيلييه دوليل- آدام، يملك عبقرية درامية عفوية بحيث أنه، انطلاقاً من نواة مايخترع انقلابات مفاجئة، ثم يحذفها فيما بعد جزئيا ليصل إلى «بساطة أفقية؛ ويضيف إليها: الوصف، والمناظر، واللوحات والتحليلات» (١٩٥٤، أعيد نشره عند ب.ج. كاستكس في: **آفاق رومانتكية** (١٩٨٣). فلو قرأنا ڤيلييه لرجعنا باستمرار إلى هذا المصدر الدرامي.

التحليل النفسي للمسودات:

وراء العمل الدؤوب القاسي واللامجدود الذي يقوم به الناشرون، نكتشف منهجا نقديا يمكن تطبيقه على المسودات - مع إيثار للتحليل التقني. فالانبثاق الأول، ومن ثم التشطيبات تبدو وكأنها تستدعي مفاهيم تحليلية نفسيه وخطاب اللاوعي والرقابة. وبالتالي فهذا يعني أننا ندرس «لاوعي ماقبل النص» (مجلة أدب، ك١، ١٩٨٣). كتب بيللمان نويل يقول: «إن علم النفس المرضي للكتابة اليومية

قد يبين بسهولة أن الكتابة خاضعة لكبوات شائعة شيوع الكلام». وكتب فلوبير في مسودة: أسطورة القديس جوليان لوسبيتاليه: «إنك تغتال أباك وTA PERE» وهو يقصد حتما «أمك»؛ وهو تعبير عن الرغبة الأوديبية لجوستاف إزاء أبيه. والرسوم الأولى تكشف عن «عمل الرغبة». وهو أمر أوضحه جاك بوتيه بخصوص غرين: وراء زلة اللسان هناك علاقة بين الارتجال والشطب. عندها يمكننا القول بأن ماقبل النص يقدم «الكاتب أثناء امحائه، فهو لايشطب إلا لكي يشطب نفسه». الكاتب يخفف من حدة استيهاماته لكي لا «يغتصب القارئ» ولكي «لا يعامله كمحلل» (بيللمان). وقد سبق لفرويد أن أشار إلى ذلك بقوله: إن استيهام العصابي مكروه، أما استيهام الفنان فلا. يبدو لنا أن دراسة التكوين تشير إلى هذا الانتقال من العنف غير الأدبي إلى الخلاص الفني: وسأضرب مثالاً على ذلك، مختلف مشاهد الاستمناء في كومبراي «في تلك الحجرة التي تفوح منها رائحة السوسن. وآخر خلاص هو الأكثر إيحاء لأنه لايتوجب على الكاتب أن يبحث في النص عن اشباعات خارج الأدب (لنتذكر الرسائل الموجهة إلى لو LOU من أبولينير، ورسائل جويس إلى زوجته).

النقد التكويني والنشر:

كيف يمكن أن نجعل المسودة والمخطوط، والنسخ، و«بروفات» المطبعة في متناول القراء؟ وليس فقط في متناول الباحثين الذين يترددون على اقسام المخطوطات في المكتبات العامة، ويطلعون على المجموعات الخاصة لدى تجار المخطوطات الأصلية. الوسيلة الوحيدة الأكيدة والمثيرة هي اللجوء إلى التصوير الضوئي اذ استخدمت في دفاتر پول ڤاليري (٢٩ جزءاً، منشورات CNRS)، وفي **لابارك الشابة**، لكن الأمر لايتعلق أبداً بالنشر، إذ يجد القارئ نفسه أمام كمية من الوثائق التي يجهل ترتيبها ولايتمكن أحياناً من

قراءتها. من هنا نشأت طرائق النسخ في بلدان عدة، قامت بها منظمات مختلفة (في باريس، معهد المخطوطات الحديثة التابع للمجلس الوطني للأبحاث العلمية CNRS[1]) لمجموعات مختلفة (متنوعة)، حتى لم يتفق على واحدة من تلك الطرائق فأزاحت الأخريات، لكنها مسألة فنية تشبه الاستخدام المفيد للحاسوب (انظر، **البرمجة وعلوم الانسان**، المدرسة العادية العليا، مايس ١٩٧٨). المهم بالنسبة لنا، هو مضاعفة المنشورات النقدية التي تأخذ بعين الاعتبار النُسَخ الأولى والرسوم الأولى والمتغيرات[2]. لكننا لن نعرض قائمة بها. مع ذلك نشير، في باريس، إلى مجموعة المطبعة الوطنية «الآداب الفرنسية» التي يشرف عليها بيير جورج كاستكس (ظهر ٢٦ جزءاً بين عامي ١٩٧٧- ١٩٨٣)، ومكتبة لابلياد التي مديرها الأدبي بيير بوج BUGE هذه السلسلة التي أنشئت عام ١٩٣١ لاتكتفي بتقديم الأعمال الكاملة بحجم صغير، إنما تضيف إليها جهازاً نقدياً ووثائق تشغل أحياناً ثلث الجزء مثل أعمال أناتول فرانس التي أشرفت عليها ماري كلير بانكار BANQUART وأعمال كوليت بإشراف كلود بيشوا PI-CHOIS وأعمال سان سيمون التي أشرف عليها إيف كوارو COIRAULT وبعد أن قدم ب.ج.كاستكس طبعته الضخمة **للكوميديا الإنسانية**، حدد غاية مشروعه بما يلي: إجراء

---

(١) الوصف النموذجي للمخطوطة الحديثة والذي أجراه الـCNRS لايسمح بالنشر بالوصف.

(٢) سلسلة **كُتّاب فرنسا العظام** التي تنشرها هاشيت منذ ١٨٦٢ (مدام دوسيفينيي، كورناي، مالرب) الى عام ١٩٦٠. (مدام وستال) قد نشرت قبل أن تتوقف سبعة عشر مؤلفاً منها كتاب سان سيمون الضخم (٤١ جزءاً) (١٨٧٩- ١٩٣٠). وكانت تقدم جهازاً نقدياً كاملاً: وهكذا تتضمن أعمال باسكال ١٤ جزءاً (١٩٠٤- ١٩١٤) ولايزال يحتفظ بقيمته بانتظار جان ميتار لانهاء طبعته.

تعليق «واسع»، وإعادة إحياء تقديمات بلزاك التي كانت تستبعد عادة، تاريخ نص كل رواية ومختارات من المتغيرات، وقائمة من الوثائق تبين مايحتاجه النقد التكويني مثل: النشرات التمهيدية قبل التوزيع، شهادات المعاصرين، عقود الطباعة، التقديمات المغفلة أو تحذيرات الناشرين، نصوص مستوحاة من بلزاك لكنها نشرت تحت توقيع آخر». وهذا يشكل مجموع الوثائق الخارجية. أما الوثائق الداخلية فتتضمن «البدايات الخاطئة للروايات، المشطوبة كلها أحياناً والتي يمكن فك رموزها تحت التشطيبات، الرسومات الأولى المتقطعة، التطويرات الملغية، الحالات الأولى المهجورة، النهايات المبعدة والتتمات الفاشلة، العرض الاساسي لنصوص أعيد استخدامها»، عندها يمكن «تمثل اللحظات المتتابعة لعمل المبدع» مع أنه من المستحيل إجراء طبعة كاملة تتضمن كافة المتغيرات. إذاً، نختار «ماهو هام من الإضافات والحذف، والتقسيمات المحذوفة إلى فصول، من الطبعة النهائية، والتعديلات الطارئة على هوية الشخصيات، والأماكن الجغرافية وأسماء الشوارع، والتـ[illegible]ـخ الزمني، والعمر، والارقام، والفروقات الدقيقة التي يمكن أن تقيم المعنى»، وتهمل المتغيرات الشكلية الصرفة» (التي يسر ناشرو مالارميه أو بودلير على تقديمها، لأنهم يفتقرون إلى غزارة الوثائق).

ونشير أيضاً، إلى أنه من بين المشاريع الكبرى الضرورية للدراسات التكوينية هناك طبعات المراسلات التي فرضت إيجاد مراكز مختصة كذلك الذي يديره م.أمبريير فراغو M.AMBRIERE FRAGEAUD حول القرن التاسع عشر في جامعة السوربون. إن قائمة هذه المراسلات الكبيرة (العظيمة)، التي نشرت، أو تلك التي تنتظر أميراً ساحراً (أو غير ساحر) لكي يأتي ويوقظ تلك النائمات الجميلات، هي قائمة قد تكون طويلة، وغالباً يسبب نقص

الوسائل، فإن الطبعة تسير ببطء وتقتضي التضحيات: كطبعة أعمال بلزاك (خمسة أجزاء، ١٨٠٩- ١٨٥٠) التي أشرف عليها روجيه بييّرو R.PIERROT، وطبعة أعمال جورج صاند التي أشرف عليها جورج لوبان G.LUBIN والمؤلفة (من ١٩ جزءاً نشرت: بين عامي ١٨١٢- ١٨٦٦)، وكذلك طبعة أعمال بروست بإشراف فيليب كولب KOLB وسنرى ظهور أعمال مالاراميه بفضل أوستين AUSTIN، وروسو بإشراف لايت LEIGN وفولتير بإشراف بيستيرمان BESTERMAN (نشرها بالفرنسية ديلفور DELOFORG).

إن ميل عصرنا، وبشكل خاص النقد العلمي ونقد الجامعة نحو دراسات التكوين تستحق منا بأن نتساءل عن أصلها. فنذكر الميل إلى عدم الاكتمال، ونحو «العمل المفتوح»، والحداثة التي تضاعف الدلالات، والأشكال المتفجرة والبنى المتحركة. ويخطر ببالنا الحلم بمعرفة كل شيء الذي أملى على سارتر مشروعه غير المكتمل بعنوان **أحمق العائلة** حول فلوبير. كما نفكر بأن النقد الذي ظن بأنه أتى على كل المؤلفين وكافة المناهج، قد ارتد إلى آخر الأرض المجهولة، إلى آخر منطقة بيضاء فوق خارطة الكرة الأرضية الأدبية، على «ماقبل النص» وعلى المسودة، وعلى مالم ينشر ومايسهل هذا الاتجاه هو سلاسل النشر العامة. وهنا نجد التردد بين التاريخ والبنية، وبين الفاعل والموضوع وهو تردد يتميز به الفكر الحديث.

لذا، وختاما لهذا الفصل المعقود للنقد التكويني -الذي توقفنا عند حدوده في فرنسا- نود استعادة بعض الملاحظات التي أجريناها عام ١٩٧١ حول فصول مارسيل بروست (PROUSTIANA PADOVE 1973). الرسوم الأولية التي يجريها الكتاب تشبه رسوم الرسامين: فبالاضافة إلى أنها توضح الشكل والمعنى المستقبلي للعمل، فهي تتضمن جمالها الخاص وهو الأبسط والأكثر بدائية والممكن الوصول إليه.

من جانب آخر، ان معرفة التكوين، هي التي تسمح، في المقام الأخير، بعدم ارتكاب الخطأ حول البنية، وحول الحالة النهائية للعمل. وان النقد الأدبي بعد ان ظل لفترة طويلة، تاريخيا قد وقع في المبالغة المعاكسة. فكل شيء يسير كما لو كانت بروليتاريا قدرها المعرفة، وأرستقراطية قدرها التفسير. الحقيقة أن الناقد الذي يحمل العمل الدؤوب على مالم ينشر وعلى المراسلات وتاريخ العمل قد لايظهر إلاّ مثل عازفي الأورغ الماهرين، حيث تقوم تقاسيمهم على مدار الكونشرتو. بالمقابل، فان وصف التكوين بدون تفسير لايكفي. محترف بروست يقدم مناسبة استثنائية لفهم ماهية عمل الكاتب العظيم، وتقدم فكره (عقله) واختراعه ورؤيته، ليس كاتباً واحداً فحسب: ففي الحركية اللامتناهية لأفضل صفحاته غير المنشورة، فإن شروط الإبداع الأدبي تبرز مثلما يلخص **البحث عن الزمن المفقود** مجمل الأدب الفرنسي. إن عصراً أكثر حساسية إزاء الابداع الأدبي في طور التشكل، عليه إزاء النتائج المنحرفة «والأعمال المفتوحة»، والكمال المغلق (المنتهي) عليه أن يجد نفسه في هذه المُرْبِكة PUZZLE، وفي هذه اللعبة التي تجتمع وتفترق فيها -إلى مالانهاية- (صور الناس والكلمات) كائنات اللغة.



خاتمة

البحر والأصداف

أول مايتميّز به النقد الأدبي في القرن العشرين هو بحثه عن هذا الجانب أو ذاك من جوانب العمل (الأدبي)، وبشكل متعاقب، بحثنا في التاريخ، وفي المجتمع، في اللاوعي الجماعي أو الفردي وفي البنى اللغوية عن تفسير لهذه الظاهرة الغامضة، عما إذا كان هناك أدب نقرأه. وبدلاً من تغيير العالم عن طريق الأفعال والوقائع، نستمر في توضيحها وجعلها محسوسة عن طريق الكلمات. وقد دعيت العلوم الإنسانية، باستمرار، إلى تكوين علم للأدب. هناك سمة أخرى من سمات هذا النقد، وهي شغفه بالأشكال وبالعلامات وبالتقنيات: إنه يحلل العمل كلفة، وكجملة كبيرة وكمنظومة من العلامات. إنه أي هذا النقد، يقوم بتفكيك القصائد والروايات والسير الذاتية بيتاً، بيتاً وشخصية شخصية، وصوتاً صوتاً، مقسمة إلى وحدات دلالية.. الشعرية تقدم مفاهيماً عامة تسمح باحتضان الأنواع الأدبية وتفرعاتها دفعة واحدة. في هذا التطور الكبير، لعبت الجامعات دوراً كبيراً. وقد ضاعف تنامي فعالياتها في الستينات، الأبحاث والأطروحات والنظريات والندوات، واغتنت مكتبة المؤلف، ومكتبة الموضوعات، وقد سهلت تقنيات التسجيل الصوتي والتكبير الوصول إليها وتطورت الأمور من البطاقات الميكروية MICROFICHES إلى بنك المعلومات (المعطيات، وظهرت على شاشات حواسيبنا

صفحات من أطروحات كُتبت في الطرف الآخر من العالم. ولن يبق، عما قريب عدد كاف من الكتاب لتغذية النقد، ومن هنا نشوء الأبحاث الجامعية حول المؤلفين الأحياء المسنين أولاً والشباب ثانياً، ومن هنا أيضاً نشوء تقييمات لاتخلو من المبالغة في بعض الأحيان حول بعض الآداب الناشئة التي يخترعون لها تاريخاً ليس إلاّ في بدايته.

وفي نفس الوقت، فإن تطور الفن الحديث والطليعة الأدبية التي رصدها نقاد الفن بنفس الطريقة، والمتاحف والنقاد الأدبيون، كل هذا دفع بعضهم «إلى أعماق المجهول بهدف العثور على شيء جديد فيه» وولّد مدارس «تفكك» العمل بإظهار استحالة صنعه (وفقاً لنصيحة قديمة لموريس بلانشو)، والاشارة إلى تناقضاته الداخلية، وكونه انعكاساً لهذا الصراع. .

إن التيار النقدي المدعو بتيار «التفكيك» يمثل هذه الحالة الغريبة. لتصدير وتكييف هذه الأفكار والنظريات. هذه المدرسة التي تستند كلها إلى فلسفة جاك ديريدا J.DERRIDA (**التفريق**، سوي ١٩٧٢، **هوامش الفلسفة**، مينوي ١٩٧٢، **وقرعة حزن** GLAS، غاليليه ١٩٧٤؛ **البطاقة البريدية من سقراط إلى فرويد ومابعد**، أوبييه- فلاماريون ١٩٨٠. ؛ **الحقيقة في الرسم**، فلاماريون ١٩٧٨)، [هذه المدرسة] لم تتطور في فرنسا، إنما في الولايات المتحدة الامريكية وبشكل خاص في جامعة يال YALE، وجامعة جون هوبكنز JOHN HOPKINS (بالتيمور). وتمثلها أسماء كل من: پول دومان (DEMAN ALLEGOUES OF READING: FIGVRAL LANGUAGE IN ROUSSEAV, NIETZ-CHE, RILKE AND PROUST, 1970).

وجيوفري هارتمان HARTMAN (**التفكيك والنقد**، لندن، منشورات روتليج وكيجان پول ١٩٧٩)؛ وباربرا جونسون (تشويه اللغة الشعرية، ١٩٧٩)؛ و ج.هيليز ميللر

(الرواية والتكرار، سبع روايات انجليزية، اكسفورد، بلاك ويل ١٩٨٢). أما هارولد بلوم فهو يدين هذه المدرسة بشكل صارم بعد أن انتسب إليها لمدة طويلة (AGON, 1982).

إن «التفكيك»، بتناوله النص بحد ذاته وليس المؤلف ولاتاريخه، يبدو وكأنه يتصرف كالشكليين الروس، والنقاد والشعريين الذين يطبقون البلاغة على الأدب، لكن من أجل إظهار أن مجموع الوجوه البلاغية لاتقول شيئاً آخر غير النص. وكما يقول پول مان إن النص يظهر صراعاً بين العقل والبلاغة لكن النقد بحد ذاته لايسلم من هذه القاعدة، ولن نبلغ الوضوح أبداً، ولا الحقيقة، وربما سنرى بشكل أفضل لو كنا عميان، وقد جهد پول مان ليثبت، فيما يتعلق ببروست ومجاز القراءة، أن الاستعارات، في مشهد القراءة في كومبراي، تبين الصراع بين الحياة الداخلية والحياة الخارجية، وبين الخيال والاحساس، ويزعم مان أن الممارسة البروستية تتناقض مع نظريته، وأن النتيجة المتناقضة تحيلنا إلى موقف محرج، وكذلك الاستعارة الموحّدة تتفكك عن طريق تفريق (تشتيت) الكنايات (وهذا يذكر، دون شك بأفكار جاكوبسون وجينيت لينقضها). إذن الموضوع يتعلق «بتفكيك» الوحدة الشكلية والتماسك البنيوي وكذلك الدلالة. هذا الحذر إزاء البنية -والذي عُبِّر عنه في أوروبا بشكل مغاير- غير ناجم عن العلم إنما عن الافتراض: الشك هو فعل إيمان.. ولكي يقرأ **العقد الأجتماعي**، فان پول مان يؤكد بأنه لايحيل إلى العالم السياسي الخارجي بل إلى تكوينه هو كنسيج من المرموزات أو المدونات (CODES) والطرائق البلاغية[١]: واللغة فيه، أي في العقد، هي لغة «مشاهدة» «ولغة انجازية» PERFORMATIF، كما هي الدولة ماهية موحدة محددة ومبدأ فعل ثابت وديناميكي. وإذا كانت **الاعترافات** (لروسو) تعذر من يعترف، فإن الاعتراف يظل مخيفاً منذ الأزل. النص يبحث عن الحقيقة لكنه يتفكك من

تلقاء نفسه، ويبرز نفسه كلعبة بلاغية. وروسو يحل المسرودات المنحرفة محل صدق السيرة الذاتية، وكتابه ليس سوى رواية أو نحو GRAMMAIRE. وبالتالي، كما يشير كريستوفر نوريس، فإن الأمر يتعلق بتقنية هدفها «خلق العوائق في وجه الفكر»، وبقراءة قريبة جداً من سطح النص وموثقه بالبراهين: إذ لايمكن فهم التفكيك إلا بالأمثلة وهو لايخلق المعنى إنما يتساءل عما يجري، حينما نمارس شكلاً منهجياً، ونعلق، مؤقتاً، الإيمان بدلالة النص الذي يناقض نفسه بنفسه، وقد زعم بعضهم، على سبيل المثال، بأن رواية الزمن المُستعاد تقول شيئاً آخر، أو عكس ماتقوله في البحث عن الزمن الضائع.

صحيح أن التأكيد الذي أملى على ج. هيليز ميللر دراسته، حول سبع روايات انجليزية، FICTION AND REPE-TION التي بموجبها تواترت العناصر الكلاميّة والعاملة على شكل استعارات، تعبر عن معنى يختلف عن أفقية المسرود RECIT والخيال، هذا التأكيد ليس بدون أساس. هذه التكرارات تبني (تبنين) الكتاب من الداخل وتحدد علاقاته مع الخارج: حياة المؤلف، أعمال المؤلف، والأساطير. فكيف نفسرها تفسيراً ملائماً؟ على القارىء أن يكون مهيأ للتعرض إلى «تنوع الشكل» وماهو غير عضوي في نص ما. والتكرار إما أن يكون محاكاة أو اختلافاً، والعلاقة بين هذين الشكلين من التكرار تتحدى المبدأ المنطقي للاتناقض: هذان الشكلان ينفي أحدهما الآخر ويقوم المؤلف بتأكيدهما كحقيقتين في نفس الوقت، (وكذلك في الذاكرة الإرادية واللاإرادية عند بروست). إذاً، تنطوي القراءة على إظهار التعايش بين متناقضين. الأمر يتعلق، بحسب التفكيكيّة، بخطاب لايقول «أو.. أو» ولا «لا.. ولا». ومع هذا فإن هيليز ميللر يتمنى أن يوضح، باعتباره وريثاً للبنيوية، مجمل عمل معين. ونظراً لحساسية النقد إزاء غرابة الأدب، فلا

ينبغي أن يفوته مايفلت من القانون في النص: العلوم الإنسانية في عصرنا الراهن تُبرر الشواذ، فإذا كان لكل تفصيل قيمته فذلك لأنه يحيل إلى وحدة متجانسة. ربما لايتحد لاوعي المؤلف بلاوعي العمل فعلى صعيد اللغة، كما يؤكد هيليز ميللر، نكون حساسين إزاء عدم التجانس، هذا النقد، الذي يشبه نقد بول مان، هو نقد بلاغي يقوم على «القراءات» المادية: التناقض ليس سببه اختلاف القراء، بل لأنها أي القراءات موجودة في النص نفسه.

ثم، مثلما أن النظرية والممارسة في عصرنا هذا، يتبعهما مباشرة، مؤرخاهما ومعلقاهما، فإن للتفكيكيّة مؤرخيها ومعلقيها مثل نوريس NORRIS، وكيللر CULLER وإيغلتون EAGLETON وبلوم[1] BLOOM.

إن أزمة الموضوع THEME والشكل في زمننا تستدعي وجود أزمة نقدية، وقراءة العمل باعتباره أزمة داخلية. هارولد بلوم، الأستاذ في جامعة بالْ ومؤلف (قلق التأثير، ١٩٧٣، **خريطة القراءة السيئة**، وأغون أو «التمرين الرياضي».. وغيرهما) يأخذ على جماعة التفكيك، ،حتى على المتحزبين للنموذج اللساني، عبادتهم لمقام اللغة مع أنه لايفضل مقام الخيال. وهو ينظر إلى تاريخ النقد والشعر على أنه تاريخ صراع دائم (تمرين بدني)، كما لو كان الكاتب على علاقة أوديبيّة مع سابقيه، مثلما كان أمر أفلاطون مع هو ميروس. إنه يناضل ضدهم لكي يخلق عملاً جديداً. وبإرجاعه النقد إلى كوميديات أريستوفان، وهو صحيح فيما يتعلق بمسرحيته الضفادع، فإن بلوم يدفع بالتناقض لدرجة أنه يرى الناقد كالشاعر النثري، والشاعر كناقد

---

(١) ج. كيللر: **في التفكيك**؛ ت إيغلتون، **نظرية الأدب**، الفصل الرابع، هـ.بلوم: **التعديلية ونقد الشخصية**، في أغون؛ س.نوريس: **التفكيك: نظرية وممارسة**.

شعري، ويضع في مقابل النقد الجديد اعادة اعتبار حقيقي للذاتية SUBJECTIVITE.

عندئذ نكتشف بأن قيام فاعل النقد الأدبي بطرد الفن والتاريخ، قد أعادهما يمشيان خبباً. وقد صار من المألوف أن نقول «بعودة المكبوت» يحسب فرويد، إن هوس المنهج، وميل النظريات الجديدة، والبرامج التي تعلن عن دراسات ميتة قبل ولادتها، والصراعات الإيديولوجيّة لاوزن يحسب لها أمام الأعمال المنجزة في عصرنا. لو فتحنا الكتاب الرائع **التوازي بين الأدب والفنون المرئية**، لمؤلفه ماريو براز M.PRAZ (منشورات جامعة برينستون، ١٩٧٠، الترجمة الفرنسية: سالفي، ١٩٨٦) فلن نجد فيه استهلالاً نظرياً إنما معرفة رائعة بموضوعه، أو موضوعاته. ومن خلال اهتمامه بحياة الأشكال، يقوم بجمع الأدب والفنون المرئية في بعض الفئات: «UT PICTURA POESIS»، «الزمن يكشف الحقيقة»، «هوية البنية عبر تنوع المواد أو الأدوات»، «الانسجام والخط المتعرج»، المنحني والصَدَفَة»، «البنية التيلسكوبية والميكروسكوبية والفوتوسكوبية» «التأويل الزمكاني»، ربما ينبغي العودة إلى المتعة التي تمنحها الفنون غير الناشئة عن اللغة، لتكون حساسة وتجعل الأدب حساساً، وليعطي القارىء شكلاً ودلالة حيين، فلتنعكس الأعمال التي تحدثنا عنها في أسلوبنا، ليقبل النقد ومثله الفن، بالوصول إلى الحقيقة بواسطة دروب أخرى غير درب العلم، فستحتفظ الأصداف بضجة البحر المترامي الأطراف.

* * *

المصادر

هذه القائمة لا تتضمن سوى الكتب التي رجعنا فعلياً إليها.

ولم نشر إلى مكان النشر فيما يتعلق بباريس

١- مؤلفات عامة - المقدمة

ARON J.-P., *Les Modernes*, Gallimard, 1984.
BLANCHOT M., *Lautréamont et Sade*, Minuit, 1963.
BOURDIEU P., *Homo Academicus*, Minuit, 1984.
BRENNER J., *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours*, Luneau Ascot, 1982.
BRUNEL P., PICHOIS C., ROUSSEAU A., *La littérature comparée*, A. Colin, 1983.
COMPAGNON A., *La Troisième République des lettres*, Seuil, 1983.
DU BOS Ch., *Du Spirituel dans l'ordre littéraire*, Corti, 1967.
FAYOLLE R., *La Critique*, A. Colin, 1978.
KIBEDI VARGA A., *Théorie de la littérature*, Picard, 1981.
NOURISSIER F., *Les Chiens à fouetter*, Julliard, 1956.
PIVOT B., *Les Critiques littéraires*, Flammarion, 1968.
POIROT-DELPECH B., *Feuilletons (1972-1982)*, Gallimard.
RUDLER G., *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Slatkine reprints, 1979.
STEINER G., *After Babel*, Oxford University Press, 1975.
THIBAUDET A., *Physiologie de la critique*, La Nouvelle Revue Critique, 1930.
Réflexions sur la critique, Gallimard, 1939.
WELLEK R. et WARREN A., La Théorie littéraire, trad. fr., Le Seuil, 1971.

٢- الفصل الأول: الشكليون الروس

Change, n°3 et n°4, 1969.
CHKLOVSKI V., *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.
ERLICH V., *Russian Formalism*, Mouton, 1955.
Twentieth-Century Russian Literary Criticism, Yale University Press, 1975.
Le Formalisme et le Futurisme russes devant le Marxisme, Lausanne, L'Âge d'homme, 1975.
HOLENSTEIN E., *Jakobson*, Seghers, 1974.
JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.
Questions de poétique, Seuil, 1973.

JAKOBSON R., *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965.
Travaux du Cercle linguistique de Prague, I, 1929.
TYNIANOV I., *Le Vers lui-même*, 10/18, UGE, 1977.
WELLEK R., *Discriminations*, Yale University Press, New Haven, USA, 1970.

الفصل الثاني : النقد الألماني : فقه اللغة الروماني

AUERBACH E., *Introduction aux études de philologie romane*, Istanboul, 1944. Francfort, 1949.
Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and the Middle Ages, trad. anglaise, New York, Pantheon Books, 1965. Avec une bibliographie d'Auerbach.
Mimésis, trad. fr., Gallimard, 1968.
CURTIUS E.R., *Balzac*, trad. fr., Grasset, 1932.
Essais sur la littérature européenne, trad. fr. incomplète, PUF, 1954.
La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, trad. fr., PUF, 1956.
Marcel Proust, trad. fr., Éditions de la Revue nouvelle, 1928.
FRIEDRICH H., *Montaigne*, trad. fr., Gallimard, 1968.
Structure de la poésie moderne, trad. fr., Denoël, 1976.
GUNDOLF F., *Goethe*, trad. fr., Grasset, 1932, 2 volumes.
RICHARDS E.J., *Modernism, Mediaevalism and Humanism. A Research Bibliography on the Reception of the Works of E.R. Curtius*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1983.
SPITZER L., *Essays on English and American Literature*, Princeton University Press, 1962.
Études de style, Gallimard, 1970.
Linguistics and Literary History, Princeton University Press, 1948.

الفصل الثالث : نقد الوعي :

BÉGUIN Albert et RAYMOND Marcel, *Colloque de Cartigny*, Corti, 1979.
BÉGUIN A., *L'Âme romantique et le rêve*, éd. revue, Corti, 1939.
Bernanos par lui-même, Seuil, 1954.
Pascal par lui-même, Seuil, 1952.
GROTZER P., *Les Écrits d'Albert Béguin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967 et 1973.
POULET G., *La Conscience critique*, Corti, 1971.
La Distance intérieure, Plon, 1952.
L'Espace proustien, Gallimard, 1963.
Études sur le temps humain, Plon, 1949.
La Poésie éclatée, PUF, 1980.
RAYMOND M., *Baroque et Renaissance poétique*, Corti, 1955.
De Baudelaire au Surréalisme, Corréa, 1933 ; Corti, 1940.
Fénelon, Desclée de Brouwer, 1967.
Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie, Corti, 1962.
Le Sel et la Cendre, L'Aire, Rencontre, 1970 ; Corti, 1976.
RAYMOND M.-POULET G., *Correspondance* (1950-1977), Corti, 1981.
ROUSSET J., *Forme et Signification*, Corti, 1962.
L'Intérieur et l'Extérieur, Corti, 1968.
Leurs yeux se rencontrèrent, Corti, 1981.
La Littérature à l'âge baroque en France, Corti, 1954.

Le Mythe de Don Juan, Colin, 1978.
Narcisse romancier, Corti, 1973.
STAROBINSKI J., *1789. Les emblèmes de la raison*, Flammarion, 1973.
L'Invention de la liberté, Genève, Skira, 1964.
Montaigne en mouvement, Gallimard, 1982.
Montesquieu par lui-même, Seuil, 1953.
Les Mots sous les mots, Gallimard, 1971.
L'Œil vivant, Gallimard, 1961.
Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genève, Skira, 1970.
La Relation critique, Gallimard, 1970.
J.-J. Rousseau. La Transparence et l'Obstacle, rééd. Gallimard, 1971.
Trois Fureurs, Gallimard, 1974.

الفصل الرابع : نقد الخيال

ALBOUY P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Colin, 1969.
BACHELARD G., *L'Air et les Songes*, Corti, 1943.
L'Eau et les Rêves, Corti, 1943.
La Flamme d'une chandelle, PUF, 1961.
Lautréamont, Corti, 1939.
La Poétique de l'espace, PUF, 1957.
La Poétique de la rêverie, PUF, 1960.
La Psychanalyse du feu, Gallimard, 1938.
BROMBERT V., *La Prison romantique*, Corti, 1975.
DURAND G., *Le Décor mythique de* La Chartreuse de Parme, Corti, 1961.
Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, 1960.
FRYE N., *Anatomie de la critique*, trad. fr., Gallimard, 1969.
The Great Code, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1982.
JUNG C.G., *L'Homme à la découverte de son âme*, Payot, 1963.
MANSUY M., *Gaston Bachelard et les éléments*, Corti, 1967.
MIGUET M., *La Mythologie de Marcel Proust*, Les Belles-Lettres, 1982.
MILNER M., *La Fantasmagorie*, PUF, 1982.
PRAZ M., *La Carne, la morte e il diavolo nella litteratura romantica*, 1930; trad. fr., Denoël.
Fiori freschi, Milan, Garzanti, 1982.
RICHARD J.-P., *Études sur le romantisme*, Seuil, 1971.
Littérature et Sensation, Seuil, 1954.
Microlectures, Seuil, 1979.
Onze études sur la poésie moderne, Seuil, 1964.
Paysage de Chateaubriand, Seuil, 1967.
Poésie et Profondeur, Seuil, 1955.
Proust et le monde sensible, Seuil, 1974.
L'Univers imaginaire de Mallarmé, Seuil, 1961.
TUZET H., *Le Cosmos et l'Imagination*, Corti, 1965.

الفصل الخامس : النقد التحليلي النفسي

BAUDOUIN C., *Psychanalyse de l'art*, PUF, 1929.
Psychanalyse de Victor Hugo, Genève et Paris, éd. du Mont-Blanc, 1949.
Le Triomphe du héros, Plon, 1952.

BELLEMIN-NOEL J., *Les Contes et leurs Fantasmes*, PUF, 1983.
Psychanalyse et Littérature, Que sais-je ?, PUF, 1978.
Vers l'inconscient du texte, PUF, 1979.
CLANCIER A., *Psychanalyse et Critique littéraire*, Privat, 1973.
DELAY J., *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, 1956, 2 volumes.
FERNANDEZ D., *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Grasset, 1972.
FREUD S., *Délire et Rêves dans la* Gradiva *de Jensen*, trad. fr., Gallimard, 1949.
Essais de psychanalyse appliquée, trad. fr., Gallimard, 1933.
Le Mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient, trad. fr., Gallimard, 1930.
LAPLANCHE J., *Hölderlin et la question du père*, PUF, 1961.
MARINI M., *Lacan*, Belfond, 1986.
MAURON Ch., *Le Dernier Baudelaire*, Corti, 1964.
Des Métaphores obsédantes au mythe personnel, Corti, 1963.
L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine, 1957. Réédition Corti.
Mallarmé l'obscur, Corti, 1968.
Phèdre, Corti, 1968.
Psychocritique du genre comique, Corti, 1964.
Le Théâtre de Giraudoux, Corti, 1971.
MILNER M., *Freud et l'Interprétation de la littérature*, Sedes, 1980.
RIVIÈRE J., *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, Gallimard, 1985.
ROBERT M., *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972 ; Gallimard, 1977.

الفصل السادس: سوسيولوجيا الأدب

BAKHTINE M., *Esthétique et Théorie du roman*, Gallimard, 1978.
L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire, trad. fr., Gallimard, 1970.
Poétique de Dostoïevski, trad. fr., Seuil, 1970.
BARBÉRIS P., *Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*, 10/18, UGE, 1978.
Balzac et le mal du siècle, Gallimard, 1970.
René *de Chateaubriand*, Larousse, 1974.
BÉNICHOU P., *L'Ecrivain et ses travaux*, Corti, 1967.
Le Sacre de l'écrivain, Corti, 1973.
BENJAMIN W., *Œuvres choisies*, trad. fr., Julliard, 1959.
CROUZET M., *Nature et Société chez Stendhal*, Presses universitaires de Lille, 1985.
DUCHET C., *Sociocritique*, Nathan, 1979.
EAGLETON T., *Literary Theory*, Oxford, Blackwell, 1983.
ESCARPIT R., *Le Littéraire et le Social, éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, 1970.
GOLDMANN L., *Le Dieu caché*, Gallimard, 1956.
Pour une Sociologie du roman, Gallimard, 1964.
Recherches dialectiques, Gallimard, 1959.
JAUSS H.R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr., Gallimard, 1978.
KOHLER E., *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, trad. fr., Gallimard, 1974.

KRISTEVA J., *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.
LEAVIS Q.D., *Fiction and the Reading Public*, rééd. Penguin Books, 1979.
LEENHARDT J. et JOZSA P., *Lire la lecture*, Le Sycomore, 1982.
LUKACS G., *Balzac et le réalisme français*, trad. fr., Maspéro, 1967.
Marx et Engels historiens de la littérature, trad. fr., L'Arche, 1975.
Problèmes du réalisme, trad. fr., L'Arche, 1975.
Le Roman historique, trad. fr., Payot, 1965.
Soljénitsyne, trad. fr., Gallimard, 1970.
La Théorie du roman, trad. fr., Denoël-Gonthier, 1963.
MITTERAND H., *Le Discours du roman*, PUF, 1980.
VIALA A., *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minuit, 1985.
ZIMA P.V., *Manuel de sociocritique*, Picard, 1985.

الفصل السابع : اللسانيات والأدب

ANTOINE G., *Vis-à-vis ou le double regard critique*, PUF, 1982.
BARTHES R., *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984.
BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
DUCROT O. et TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972.
FUMAROLI M., *L'Âge de l'éloquence*, Droz, 1980.
GENETTE G., *Figures I*, Seuil, 1966.
GUIRAUD P., *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1970.
Langue française, « La Stylistique », septembre 1969.
LE GUERN M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, 1973.
MICHEL A., *La Parole et la Beauté : rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Les Belles-Lettres, 1982.
MILLY J., *La Phrase de Proust*, Larousse, 1975.
MOUROT J., *Rythme et Sonorités dans les* Mémoires d'Outre-Tombe, Colin, 1969.
PAULHAN J., *Les Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1941.
Œuvres complètes, Cercle du livre précieux, 1967, t. III.
REBOUL O., *La Rhétorique*, Que sais-je ?, PUF, 1984.
RICŒUR P., *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.
RIFFATERRE M., *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971.
La Production du texte, Seuil, 1979.
Sémiotique de la poésie, Seuil, 1983.
SCHMIDT-RADEFELDT J., *Paul Valéry linguiste dans les* Cahiers, Klincksieck, 1970.
VALÉRY P., *Cahiers*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973-1974, 2 volumes.
WEINRICH H., *Le Temps. Le récit et le commentaire*, trad. fr., Seuil, 1973.

الفصل الثامن : علامية الأدب

BARTHES R., *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985.
Critique et Vérité, Seuil, 1966.
Le Degré zéro de l'écriture, Seuil, 1953.
S/Z, Seuil, 1970.

Communications, n° 8, 1968.
COMPAGNON A., *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
ECO U., *La Guerre du faux*, Grasset, 1985.
L'Œuvre ouverte, trad. fr., Seuil, 1965.
La Structure absente, trad. fr., Mercure de France, 1979.
A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1976.
GREIMAS A.J. et COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979.
Essais de sémiotique poétique, Larousse, 1972.
Maupassant, la sémiotique du texte, Seuil, 1976.
Sémantique structurale, Larousse, 1966, rééd. PUF, 1986.
Du Sens II, Seuil, 1983.
KRISTEVA J., Σημειωτική, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
LOTMAN I., *Esthétique et Sémiotique du cinéma*, trad. fr., Ed. sociales, 1977.
La structure du texte artistique, trad. fr., Gallimard, 1973.
MARIN L., *Sémiotique de la Passion*, Aubier, 1971.
MIQUEL A., *Un Conte des* Mille et Une Nuits, Flammarion, 1977.
PROPP V., *Morphologie du conte*, Seuil, 1970.
Sémiotique. L'école de Paris, Hachette, 1982.
TEL QUEL. *Theorie d'ensemble*, Seuil, 1968.

الفصل التاسع: الشعرية (1) شعرية النثر

BAKHTINE M., *Esthétique et Théorie du roman*, Gallimard, 1978.
Esthétique de la création verbale, Gallimard, 1984.
BLIN G., *La Cribleuse de blé. La Critique*, Corti, 1968.
Stendhal et les problèmes du roman, Corti, 1954.
BOOTH W.C., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961.
DIDIER B., *L'Ecriture-Femme*, PUF, 1981.
Le Journal intime, PUF, 1976.
Stendhal autobiographe, PUF, 1983.
FORSTER E.M., *Aspects of the Novel*, Londres, E. Arnold, 1927.
FRYE N., *The Secular Scripture, A Study of the Structure of Romance*, Harvard, 1976.
GENETTE G., *Figures III*, Seuil, 1972.
Introduction à l'architexte, Seuil, 1979.
Nouveau Discours du récit, Seuil 1983.
Palimpsestes, Seuil, 1982.
HAMON Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Neuchâtel, La Baconniere, 1971.
Texte et Idéologie, PUF, 1984.
JOLLES A., *Formes simples*, trad. fr., Seuil, 1972.
LEFEBVRE M.-J., *Structure du discours, de la poésie et du récit*, Neuchâtel, La Baconniere, 1971.
LEJEUNE Ph., *L'Autobiographie en France*, Colin, 1971.
Le Pacte autobiographique, Seuil, 1975.
LIDDELL R., *A Treatise on the Novel*, Londres, J. Cape, 1947.
LUBBOCK P., *The Craft of Fiction*, Londres, Jonathan Cape, 1921.
MADELENAT D., *La Biographie*, PUF, 1984.

MAGNY C.-E., *L'Age du roman américain*, Seuil, 1948
Histoire du roman français depuis 1918, Seuil, 1950.
MAUROIS A., *Aspects de la biographie*, Au Sans Pareil, 1928.
MUIR E., *The Structure of the Novel*, Londres, Hogarth Press, 1928.
POUILLON J., *Temps et Roman*, Gallimard, 1946.
RAIMOND M., *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1967.
Le Roman depuis la Révolution, Colin, 1967:
RICHARDS I.A., *Principles of Literary Criticism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1924.
SAREIL J., *L'Écriture comique*, PUF, 1984.
SULEIMAN S., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983.
TADIÉ J.-Y., *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971 ; Tel, 1986.
Le Récit poétique, PUF, 1978.
Le Roman d'aventures, PUF, 1982.
TODOROV T., *Critique de la critique*, Seuil, 1984.
Littérature et Signification, Larousse, 1967.
M. Bakhtine. Le principe dialogique, Seuil, 1981.
Poétique de la prose, Seuil, 1971.
VAN DEN HEUVEL P., *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Corti, 1985.
WATT I., *The Rise of the Novel*, Berkeley, 1957.



BONNEFOY Y., *L'Improbable*, Mercure de France, 1959.
Leçon inaugurale, Collège de France, 1982.
Le Nuage rouge, Mercure de France, 1977.
Rimbaud par lui-même, Seuil, s.d.
BOWRA C.M., *Heroic Poetry*, Londres, Macmillan, 1952.
CHARLES M., *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977.
COHEN J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1968.
Le Débat, n° 29, mars 1984, Gallimard.
DELAS D. et FILLIOLET J., *Linguistique et Poétique*, Larousse, 1973.
ECO U., *Lector in fabula*, trad. fr., Grasset, 1985.
ELIOT T.S., *Essais choisis*, trad. fr., Seuil, 1950.
On Poetry and Poets, Londres, Faber and Faber, 1957.
Selected Essays, Londres, Faber and Faber, 3e éd. augmentée, 1951.
The Use of Poetry and the Use of Criticism, Londres, Faber and Faber, 1933.
EMPSON W., *Seven Types of Ambiguity*, Londres, 1930.
GREIMAS A.J., *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, 1972.
ISER W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. fr., Bruxelles, Mardaga, 1985.
JOUTARD Ph., *Ces Voix qui nous viennent du passé*, Hachette, 1983.
LARBAUD V., *Ce Vice impuni, la lecture, Domaine anglais*, Gallimard, 1925.
Ce Vice impuni, la lecture, Domaine français, Gallimard, 1941.
PÉGUY Ch., *Clio*, Gallimard, 1932.
RIFFATERRE M., *La Production du texte*, Seuil, 1979.
Sémiotique de la poésie, trad. fr., Seuil, 1983.

RUWET N., *Langage Musique Poésie*, Seuil, 1972.
SULEIMAN S. et CROSMAN, *The Reader in the Text*, Princeton University Press, 1980.
VEYNE P., *L'Elégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Seuil, 1985.
ZUMTHOR P., *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972.
Introduction à la poésie orale, Seuil, 1983.
Langue, Texte, Enigme, Seuil, 1975.

الفصل العاشر : النقد التكويني

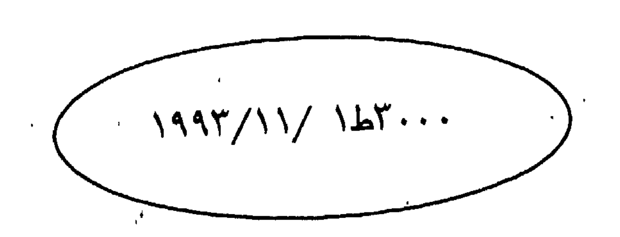
ARAGON L., *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Skira, 1969.
AUDIAT P., *La Biographie de l'œuvre littéraire, esquisse d'une méthode critique*, Champion, 1924.
BALZAC H. de: *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1976, introduction générale de P.-G. Castex.
BELLEMIN-NOEL J., *Le Texte et l'Avant-Texte*, Larousse, 1972.
BELLOUR R., *Le Livre des autres*, 10/18, UEG, 1978.
CASTEX P.-G., *Horizons romantiques*, Corti, 1983.
DEBRAY-GENETTE R., et alii: *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979.
Flaubert à l'œuvre, Flammarion, 1980.
DURRY M.-J., *Flaubert et ses projets inédits*, Nizet, 1950.
GOLDIN J., *Les Comices agricoles de Gustave Flaubert*, Droz, 1984, 2 volumes.
GOTHOT-MERSCH C., *La Genèse de* Madame Bovary, Corti, 1966.
Langages, mars 1983, « Manuscrits — Écriture, Production linguistique. »
LANSON G., *Études d'histoire littéraire*, Champion, 1930.
Littérature, décembre 1977, « Genèse du texte ».
Littérature, décembre 1983, « L'Inconscient dans l'avant-texte ».
MASSIS H., *Comment Emile Zola composait ses romans*, Charpentier, 1906.
MOATTI Ch., « Cheminements d'un premier roman d'après l'avant-texte des *Conquérants* », *André Malraux 6*, Lettres modernes, Minard, 1985.
La Condition humaine de Malraux — poétique du roman d'après l'étude du manuscrit, Minard, 1983.
POMMIER J., Madame Bovary, *nouvelle version*, Corti, 1949.
PONGE F., *La Fabrique du pré*, Skira, 1971.
Programmation et Sciences de l'homme, ENS, mai 1978.
PROUST M., *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Ph. Kolb, Galli-[illegible]
RAMBURES J.-L. de, *Comment travaillent les écrivains*, Flammarion, 1978
RICATTE R., *La Genèse de* La Fille Elisa, PUF, 1960.
RUDLER G., *Techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford, 1923 ; Slatkine, 1979.
SCHERER J., *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1957.
TADIÉ J.-Y., « Les Cahiers d'esquisses de Marcel Proust », *Proustiana*, Padoue, 1973.
Introduction générale à *A la Recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987.
Proust, Belfond, 1983.

THIBAUDET A., *Réflexions sur la critique*, Gallimard, 1939.
VALÉRY P., *La Jeune Parque*, édition Nadal, Club du meilleur livre, 1957.

- التمحيص

BLOOM H., *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, 1982.
The Anxiety of Influence, Oxford University Press, 1973.
CULLER J., *On Deconstruction*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983.
DELFAU G. et ROCHE A., *Histoire Littérature*, Seuil, 1977.
HAY L. (sous la direction de -), *Avant-Texte, Texte, Après-Texte*, Edition du CNRS, 1982.
HILLIS MILLER J., *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982.
MAN P. de, *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1979.
NORRIS C., *Deconstruction: Theory and Practice*, Londres, Methuen, 1982.
PRAZ M., *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton University Press, 1970, trad. fr. Salvy, 1986.

الفهرس


٣٠٠٠ط١ /١١/١٩٩٣

قد تكون المرحلة التاريخية الراهنة مرحلة النقد، بدأت مع كنت في نقد العقل وماركس في نقد الاقتصاد السياسي، وتكاملت وما تزال تتكامل في نقد السياسة، المجتمع، الايديولوجيا.. نقد العلم (ايبستيمولوجيا او علم العلم) ونقد الادب الذي بدأ يأخذ شكله الاكثر موضوعية منذ حوالي نصف قرن عندما طرح سؤال ما اذا كان بالامكان قيام علم للادب والنقد سؤال ما اذا كان بالامكان قيام علم للادب؟ والنقد هو التحليل اي الكشف في الموجود الادبي الذي هو النص عن ابعاده، حقيقته ومعناه.

وربما ان الخطوة الاكثر جرأة على طريق علمية الدراسة الادبية قد تحققت عندما اعتبر النص الادبي قائما بذاته مستقلا عن مؤلفه وعن البيئة التي تكون فيها. خطوة تحققت اول ما تحققت مع الشكليين الروس واكملتها وتكاملت معها الدراسات الالسنية والبنوية والاسلوبية والسيميولوجية (دراسة العلامات).

هل توارى الشاعر والمسرحي والقاص... هل توارى صانع النص؟ ابدا. ولا البيئة وتأثيرها. فثمة عدد من كبار الدراسين (الفصلان الثالث والرابع من هذا الكتاب) جددوا بتفاعلهم مع الدراسات الموضوعية دراسة المؤلف والكاتب والمفكر. اضف بحوث علم النفس التحليلي في الزوايا المظلمة من حياة الانسان. وبحوث علم الاجتماع التي جددت كشوفها دراسة المحيطين الانساني والطبيعي. اضف ايضا بعض الاعلام من مستوى رولان بارت واوير باخ (الذي ستنشر وزارة الثقافة عما قريب كتابه «المحاكاة») وباختين (وقد نشرت له وزارة الثقافة اكثر من كتاب) فانت امام اوسع واشمل بانوراما للنقد الادبي في العالم وجدت حتى الان على ما نعلم.

يقدمها هذا الكتاب

الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٣

سعر النسخة داخل القطر

١٥٠ ل.س

في الاقطار العربية مايعادل

٣٠٠ ل.س